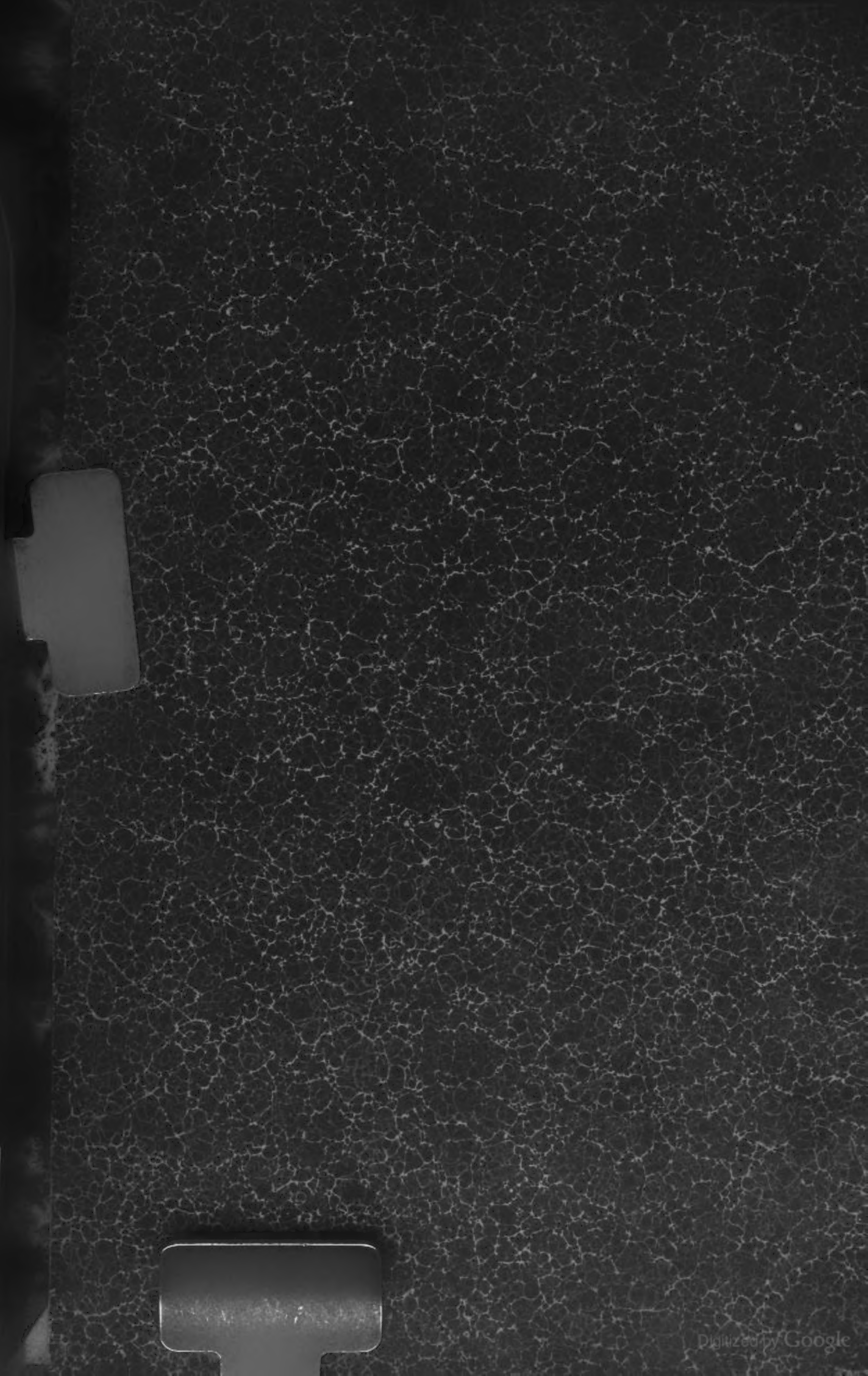






BIOGRAPHIE

UNIVERSELLE

DES MUSICIENS

ET

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

DE LA MUSIQUE,

PAR F. J. FÉTIS,

MAITRE DE CHAPELLE DU ROI DES BELGES ET DIRECTEUR DU CONSERVATOIRE DE BRUXELLES.

TOME SEPTIÈME.





BRUXELLES.
MELINE, CANS ET COMPAGNIE.
LIBRAIRIE, IMPRIMERIE ET FONDERIE.
PARIS.
CHEZ ALPH. ROYER, 241, PLACE DU PALAIS ROYAL.

MDCCCXLI.

BIOGRAPHIE

UNIVERSELLE

DES MUSICIENS.



N

NACHTGALL (OTTMAR). *Voyez* LUSCINIUS.

NACHTIGAL (JEAN-CHARLES-CHRISTOPHE), conseiller du consistoire à Halberstadt, naquit dans cette ville en 1753, et y mourut le 12 juin 1819. Il a fait insérer dans le *Deutsche Monatschrift* (Berlin, 1790, octobre, n° 7) une dissertation sur le chant national des Israélites (*Ueber die Nationalgesænge der Israeliten*).

NADERMAN (FRANÇOIS-JOSEPH), fils d'un facteur de harpes, naquit à Paris en 1773. Krumpholz, ami de son père, lui donna des leçons de harpe, et Desvignes, maître de chapelle de la cathédrale, lui enseigna la composition. Il acquit une exécution brillante sur son instrument, mais ne fit point faire de progrès à la musique de harpe, lui ayant conservé le caractère d'arpèges dans les traits, et n'ayant jamais essayé d'y faire entrer les combinaisons d'un harmonie vigoureuse. Bien inférieur, sous ce rapport, à M. de Marin, son contemporain, il eut pourtant une réputation plus populaire, parce que M. de Marin, ne se faisant point entendre en public, n'était connu que des artistes et de quelques amateurs d'élite. Un embonpoint excessif et prématuré paraît avoir opposé de sérieux obstacles au développement du talent de Naderman. Quoi qu'il en soit, il fut longtemps considéré en France comme le harpiste le plus habile, jusqu'à ce qu'un goût plus nouveau dans la musique, et plus de hardiesse dans l'exécution, eussent mis en vogue Bochsa, vers 1812. Après la restauration, Naderman fut nommé harpiste de la chapelle et de la chambre du roi. Le 1er janvier 1825 il obtint la place de professeur de harpe à l'école royale de musique et de déclamation (Conservatoire de Paris), il en remplit les fonctions jusqu'à sa mort, arrivée le 3 avril 1835. En 1802, il avait fait un voyage en Allemagne, et s'était fait entendre avec succès à Munich et à Vienne.

Après la mort de son père, Naderman s'était associé avec son frère, pour continuer la fabrication des harpes, d'après l'ancien système des harpes à crochets, connues sous le nom de *harpes de Naderman*. Longtemps il employa son influence pour conserver à cet instrument l'ancienne faveur dont il avait joui; mais le mécanisme à fourchette inventé par Sébastien Érard porta les premières atteintes à sa vieille renommée, et la harpe à double mouvement, du même artiste, a causé la ruine définitive de l'ancien instrument de Naderman.

On connaît, de la composition de cet

artiste : 1° Concertos pour la harpe. 1er, op. 13; 2e, op. 46, Paris, Naderman. 2° Deux quatuors pour deux harpes, violon et violoncelle, op. 42; *ibid.* 3° Quatuors pour harpe, piano, violon et violoncelle, op. 43 et 54; *ibid.* 4° Trios pour harpe et divers instrumens, op. 14, 16, 22, 25, 26, 29, 38, 50, 53; *ibid.* 5° Trio pour trois harpes, op. 57; *ibid.* 6° Duos pour harpe et violon, ou flûte, op. 23, 27, 28, 31, 36, 44, 47, 48, 63, 64; *ibid.* 7° Duos pour harpe et piano, op. 30, 34, 35, 41, 51, 56; *ibid.* 8° Sonates pour harpe seule, op. 2, 5, 15, 17, 49; *ibid.* 9° Beaucoup d'airs variés, de fantaisies, de caprices, de pots-pourris, etc.; *ibid.*

NADERMAN (HENRI), frère du précédent, est né à Paris, vers 1780. Destiné par son père à la fabrication des harpes, il passa sa jeunesse à des études spéciales pour cet objet. Plus tard il devint élève de son frère pour cet instrument, mais son talent ne s'éleva jamais au-dessus du médiocre. Cependant les protecteurs de son frère lui firent obtenir les places de harpiste adjoint de la musique du roi, et de professeur suppléant au conservatoire. En 1835 il s'est retiré de cette dernière, et depuis lors il vit dans une terre qu'il possède à quelques lieues de Paris. On a de lui des variations pour la harpe sur l'air : *Il est trop tard,* Paris, Naderman; et des romances avec accompagnement de piano ou harpe; *ibid.*

M. Naderman s'est fait connaître comme écrivain par la rédaction de plusieurs opuscules en faveur de l'ancienne harpe, et contre la harpe à double mouvement, de Sébastien Érard. La première de ces pièces fut écrite à l'occasion d'un rapport fait à l'Institut sur ce dernier instrument par le géomètre Prony; elle a pour titre : *Observations de MM. Naderman frères sur la harpe à double mouvement, ou Réponse à la note de M. de Prony, membre de l'Académie des sciences,* etc. *Paris,* 1815, 4 feuilles in fol. avec neuf planches. L'auteur de la *Biographie universelle des musiciens* ayant publié dans la *Revue musicale* (T. II, p. 337 et suiv.) un article sur l'origine et les progrès de la harpe, où il donnait des éloges à l'instrument d'Érard, M. Naderman fit paraître une nouvelle brochure intitulée : *Réfutation de ce qui a été dit en faveur des différens mécanismes de la harpe à double mouvement, ou Lettre à M. Fétis, professeur de composition, etc., en réponse à son article intitulé : Sur la harpe à double mouvement de M. Sébastien Érard, et par occasion sur l'origine et les progrès de cet instrument.* Paris, 1828, in 8° de 47 pages. L'auteur de la *Biographie* répliqua à ce pamhplet par une *Lettre à M. Henri Naderman au sujet de sa réfutation d'un article de la Revue musicale sur la harpe à double mouvement de M. Sébastien Érard,* Paris, Sautelet, 1828, in-8° de 24 pages, avec 2 planches [1]. La polémique ne finit point par cette publication, car M. Naderman fit paraître un nouvel écrit intitulé: *Supplément à la réfutation de ce qui a été dit en faveur de la harpe à double mouvement,* Paris, 1828, in-8° de 31 p. Une note intitulée : *Mon dernier mot,* et insérée dans le troisième volume de la *Revue musicale,* termina cette discussion. Depuis lors, la thèse soutenue par l'auteur de la *Biographie universelle des musiciens* a été couronnée par un triomphe complet, et ses prédictions se sont accomplies, car la harpe à double mouvement est la seule dont on fasse usage aujourd'hui, et l'ancien instrument de Naderman est tombé dans un profond oubli.

NÆGELI (JEAN-GEORGE), compositeur, écrivain didactique, et éditeur de musique, naquit à Zurich, non en 1773, comme il est dit dans le Lexique universel de musique publié par M. Schilling, mais en 1768, suivant la note qu'il m'a envoyée lui-même. Après avoir appris le chant et

[1] Cette lettre est aussi insérée dans le troisième volume de la *Revue musicale.*

les élémens du clavecin dans sa ville natale, il alla continuer ses études de musique à Berne, puis retourna à Zurich où il établit une maison de commerce de musique, en 1792. Son goût passionné pour l'art le rendait peu propre aux affaires commerciales, et le choix qu'il fit des principaux ouvrages sortis de ses presses prouve qu'il s'occupait moins des chances de leur débit que de leur mérite artistique. En plusieurs circonstances ses affaires furent embarrassées, et ses amis durent venir à son secours pour que l'honneur de son nom de négociant ne fût pas compromis. Son *Répertoire des clavecinistes* est une collection aussi remarquable par la valeur des compositions, que par l'exécution typographique. Les œuvres de J. S. Bach et de Handel, dans le style instrumental, en font le plus bel ornement.

Comme compositeur il s'est fait connaître avantageusement par des chansons allemandes qui ont obtenu des succès de vogue, par des toccates pour le piano, et par des chants en chœur pour les écoles et pour l'église. Nægeli s'est aussi rendu recommandable par la fondation de la grande association suisse pour les progrès de la musique, dont il fut plusieurs fois président, et qu'il dirigea avec talent dans des réunions de trois à quatre cents musiciens. Il prononça, dans une de ces solennités, le 19 août 1812, un discours historique sur la culture du chant en Allemagne, qui a été inséré dans la Gazette musicale de Leipsick (nº 43 de la même année).

Nægeli est particulièrement remarquable comme écrivain didactique et comme critique. Michel Traugott Pfeiffer, de Würzbourg, avait organisé l'enseignement de la musique pour l'institut d'éducation publique fondé à Yverdun, en 1804, par Pestalozzi. Suivant les vues de celui-ci, toute complication devait être évitée dans les élémens des sciences et des arts, et ce qui ne se réunissait pas en un tout homogène, par quelque lien d'analogie ou d'identité, devait former autant de divisions dans l'enseignement. Cette idée fondamentale conduisit Pfeiffer à diviser son cours de musique en trois sections principales. La première, sous le nom de *rhythmique*, renfermait tout ce qui est relatif à la mesure du temps dans la durée des sons et du silence, avec les combinaisons de cette durée. La deuxième, qui avait pour objet la détermination des divers degrés d'intonation, et leurs combinaisons en certaines formes de chant, était appelée *mélodique*. Enfin la troisième, désignée d'une manière assez impropre par le nom de *dynamique*, considérait les sons dans leurs divers degrés d'intensité, et dans les signes qui représentent les modifications de cette intensité. Dans une quatrième division, les trois premières se réunissaient sous le nom de *science de la notation*; les élèves étaient exercés sur la conception simultanée de la représentation des sons dans leur durée, leur intonation et leurs modifications d'intensité. Là se trouvaient les exercices de la lecture et du solfége. Une cinquième division était destinée à exercer les élèves dans la réunion des paroles au chant. Frappé des avantages qu'il remarquait dans cette méthode, Nægeli en donna un aperçu dans un petit écrit intitulé : *Die Pestalozzische Gesangbildunglehre nach Pfeiffers Erfindung*, etc. (La méthode de chant pestalozzienne, d'après l'invention de Pfeiffer), Zurich, 1809, in-8º de 76 pages. L'année suivante, il réunit les élémens du travail de Pfeiffer, les mit en ordre, et en forma un ouvrage étendu, qui parut sous ce titre : *Gesangbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsætzen pædagogisch begründet, von Michael Traugott Pfeiffer, methodisch bearbeitet von Hans Georg Nægeli* (Méthode de chant disposée par Michel Traugott Pfeiffer d'après les principes pédagogiques de Pestalozzi, et redigée méthodiquement par J. G. Nægeli), Zurich, 1810, in-4º de 250 pages. Ce livre ne pouvait être considéré comme un manuel par les élèves,

mais comme une instruction pour les maîtres ; toutefois il ne répondit pas à l'attente du public, et ne parut pas réaliser les vues de Pestalozzi ; car si l'on ne peut donner que des éloges à la division établie par Pfeiffer et Nægeli dans les diverses parties de l'enseignement de la musique, on est obligé de reconnaître que la direction suivie dans chacune de ces parties est trop théorique pour un enseignement primaire, et que l'analyse des principes y est trop minutieuse. C'est sans doute cette considération qui a porté Nægeli à publier un abrégé de son grand ouvrage, sous ce titre: *Auszug der Gesangbildungslehre, mit neuem Singstoff*, Zurich, 1812, in-4° de 48 pages. Depuis lors il a aussi publié des tableaux de principes de musique basés sur le même système, et à l'usage des écoles populaires de chant; ils ont pour titre : *Musikalischer Tabellwerk für Volksschulen zur herausbildung für den Figuralgesang*, Zurich, 1828. Nægeli a mis en pratique pendant plus de vingt ans sa méthode dans une école de chant qu'il avait fondée.

Dans la première moitié de 1824, il fit un voyage en Allemagne, visita Carlsruhe, Darmstadt, Francfort, Mayence, Stuttgard, Tubinge, et y fit des lectures publiques sur divers sujets de sa théorie et de l'histoire de la musique. Ces leçons ont été publiées chez le libraire Cotta, à Stuttgard et à Tubinge, en un volume intitulé : *Vorlesungen über Musik mit Beruck-sichtigung der Dilettanten* (Leçons sur la musique, pour l'instruction des amateurs), 1826, in-8° de 285 pages. Ce livre est digne de fixer l'attention, parce qu'il est un des premiers essais d'une théorie complète de la philosophie du beau musical, d'après les principes de Herder et de Jacobi, qui ne sont pourtant point cités par Nægeli. Il méritait un succès plus brillant que celui qu'il a obtenu ; mais le temps n'était pas encore venu (1826) où la philosophie de la musique pouvait exciter un vif intérêt. Des discussions polémiques s'élevèrent entre Nægeli et l'illustre professeur Thibaut, de l'université de Heidelberg, à propos des principes esthétiques de l'art, et à l'occasion d'une réfutation de l'écrit de Thibaut (*Ueber Reinheit der Tonkunst*) publiée par Nægeli, sous ce titre : *Der Streit zwischen der alten und neuen Musik* (le Combat entre l'ancienne musique et la nouvelle), Breslau, Fœrster, 1827, gr. in-8°. L'auteur de l'article précédemment cité du Lexique universel de musique, dit que la victoire resta dans cette lutte à Nægeli, plus musicien que son adversaire, *dont les vues artistiques étaient étroites*, dit cet écrivain, quoiqu'il avoue que Thibaut montra dans la dispute beaucoup plus d'*habileté caustique et de profondeur intellectuelle*. Il peut sembler étrange qu'un homme dont la pensée a de la profondeur ait des vues étroites ; mais sans insister sur la contradiction qu'on remarque ici dans les termes, je dirai que Thibaut fut un des hommes que j'ai connus dont les vues artistiques méritaient le moins l'épithète d'*étroites* (einseltigen), car elles s'élevaient précisément à ce que l'art a de plus général ; mais son goût délicat n'accordait pas facilement les qualités du beau. Nægeli et lui s'étaient placés à des points de vue trop différens pour qu'ils pussent s'entendre ; car le premier ne connaissait que l'art allemand, tandis que Thibaut n'admettait les qualités de cet art que dans les spécialités de la musique dramatique et du style instrumental, et lui préférait dans les autres parties les productions des anciennes écoles italienne et belge.

Nægeli a fourni beaucoup de morceaux de critique à la Gazette musicale de Leipsick et à d'autres journaux de l'Allemagne. Aux écrits précédemment cités, il faut ajouter : 1° *Erklærung an J. Hottinger als Literar. Anklæger d. Freunde Pestalozzi's* (Explication concernant J. Hottinger comme détracteur des amis de Pestalozzi), Zurich, 1811, in-8° 2° *Pædagogische Rede, veranlasst durch die*

schweizer. gemeinnütz. Gesellschaft, enthaltend : eine characteristik Pestalozzi's und der Pestalozzianismus, des Anti-und des Pseudo-Pestalozzianismus, etc. (Voyage pédagogique dans les cantons unis de la Suisse, contenant une caractérisque de Pestalozzi, du pestalozzianisme, des anti-pestalozzistes, et du pseudo-pestalozzianisme, etc.), Zurich, 1830, in-8°. 3° *Umriss d. Erziehungsaufgabe für d. gesammte Volksschule*, etc. (Plan d'éducation complète pour toutes les écoles populaires, etc.), Zurich, 1832, in-8°. Parmi ses compositions on remarque six recueils de chants à 3 et à 4 voix pour l'église et les écoles de chant, publiés à Zurich, et environ quinze recueils de chansons à voix seule avec acc. de piano, *ibid*. Cet homme laborieux, dont la vie entière fut dévouée à l'art, est mort à Zurich le 26 décembre 1836. Sa biographie a été publiée avec son portrait, à Zurich, chez Orell, en 1837, gr. in-4°.

NAGEL (JEAN-FRÉDÉRIC), né en 1759, dans les États prussiens, obtint en 1783 la place de chef du chœur de l'église principale de Magdebourg, et fut nommé vers le même temps quatrième professeur au gymnase de cette ville, où il mourut le 15 avril 1791. On a de lui une méthode de piano intitulée : *Anweisung zum Clavierspielen, für Lehrer und Lernende*, Halle, Hendel, 1791. Nagel avait commencé la publication de cet ouvrage sous la forme périodique, et lui avait donné pour titre : *Musikalische Monatschrift* (Feuille musicale mensuelle), Halle, 1790. Il ne parut sous cette forme que le premier trimestre. Il y a une deuxième édition améliorée de l'ouvrage de Nagel, publiée à Halle, sans date, in-4° obl.

NALDI (JOSEPH), excellent bouffe italien, né dans le royaume de Naples, en 1765, brilla à Rome, en 1789, puis à Naples, Venise et Turin. Pendant les années 1796 et 1797 il fut attaché au théâtre de la Scala, à Milan. Appelé à Londres dans les premières années du siècle présent, il chanta au théâtre du roi pendant près de quinze ans. Ses rôles principaux étaient dans *Il fanatico per la musica, le Cantatrici villane*, et *Così fan tutte*. En 1819, il fut engagé au théâtre italien de Paris, et y débuta dans ce dernier ouvrage ; mais il n'était plus que l'ombre de lui-même. Il mourut malheureusement l'année suivante, chez le célèbre chanteur Garcia, son ami, qui l'avait invité à voir l'essai d'une nouvelle marmite, dite *autoclave*, pour cuire les viandes. Naldi ayant fermé et assujetti la soupape de cet appareil, la vapeur concentrée fit explosion. Naldi, frappé par les éclats de la marmite, expira sur-le-champ, et tout l'appartement fut bouleversé.

La fille de Naldi, aujourd'hui Mme la comtesse de Sparre, débuta avec succès en 1819. Pendant plusieurs années elle a partagé la faveur publique avec Mme Pasta, principalement dans *Tancredi* et dans *Romeo et Giulietta*. Retirée de la scène depuis 1823, elle ne se fait plus entendre que chez elle et dans quelques salons, où son beau talent excite l'admiration.

NALDINI (SANTE), compositeur de l'école romaine, naquit à Rome le 5 février 1588. Le 23 novembre 1617 il fut agrégé au collége des chapelains-chantres de la chapelle pontificale. Plus tard le pape l'éleva à la dignité de camerlingue ou abbé de la même chapelle. Naldini mourut le 10 octobre 1666, et fut inhumé dans l'église des moines de Saint-Étienne *del Cacco*, où l'on voit encore son tombeau, avec cette inscription : *D. O. M. Sancti Naldini musico romano sacelli pontificii emerito sepulchrum hoc ubi ejus humarentur ossa viventi ac bene merenti monaci silvestrini concesserunt*. Vient ensuite un canon énigmatique sur les paroles *Misericordias Domini in æternum cantabo*, composé par Naldini pour être placé sur sa tombe, et l'épitaphe est terminée par ces mots : *Vixit annos LXXX. menses VIII. dies V. obiit die X octo-*

bris MDCLXVI. Naldini a publié à Rome, chez Robletti, en 1620, des motets à 4, 5 et 6 voix. Il a laissé aussi de sa composition des canons bien faits dans les registres de la chapelle pontificale. Enfin il est auteur d'un *Miserere* à 4, avec le dernier verset à 8, qui fut chanté dans son temps à la chapelle pontificale. Sante Naldini fut un des chantres de la chapelle pontificale que le pape Urbain VIII chargea de la publication des hymnes de l'Église en chant grégorien, et en musique composée par Jean Pierluigi de Palestrina. Cette collection, imprimée par ordre du pape chez Balthasar Moret, à Anvers, parut sous ce titre : *Hymni sacri in Breviario Romano S. D. N. Urbani VIII, auctoritate recogniti, et cantu musico pro præcipuis anni festivitatibus expressi. Antuerpiæ, ex officina Plantiniana Balthasaris Moretti,* 1644, in-fol. max.

NANINI (JEAN-MARIE), né à Vallerano, vers 1540, étudia le contrepoint à Rome, dans l'école de Goudimel, et fut le condisciple de Palestrina. Il retourna ensuite dans le lieu de sa naissance et y fut maître de chapelle ; puis il fut rappelé à Rome en 1571, pour remplir les mêmes fonctions à l'église de Sainte-Marie-Majeure. Vers le même temps il ouvrit dans cette ville une école de composition, qui fut, dit M. l'abbé Baini (*Mem. stor. crit. della vita e delle op. di Palestrina*, tome II, p. 26), la première de ce genre instituée à Rome par un Italien. Au mois de mai 1575 Nanini donna sa démission de maître de chapelle à Sainte-Marie-Majeure, et le 27 octobre 1577 il fut agrégé au collége des chapelains chantres de la chapelle pontificale. Il mourut à Rome, le 11 mars 1607, et fut inhumé dans l'église Saint-Louis-des-Français. Nanini doit être considéré comme un des plus savans hommes de l'école romaine, qui a produit tant d'artistes de premier ordre. Il n'avait pas le génie de Palestrina, mais ses compositions méritent d'être placées immédiatement après celles de ce grand artiste, à cause de la perfection qu'on y remarque dans l'art d'écrire. M. l'abbé Baini dit (*loc. cit.*, n° 459) qu'on chante encore avec plaisir dans la chapelle pontificale des motets de Nanini, entre autres, aux matines de Noël, un *Hodie nobis cœlorum rex,* lequel est vraiment beau et sublime. Il a publié : 1° *Motetti a tre voci,* Venise, Gardane, 1578, in-4°. 2° *Motetti a 5 voci,* ibid. 3° *Madrigali a 5 voci,* lib. 1, *ibid.*, 1579, in-4°. 4° *Idem*, lib. 2, *ibid.*, 1580, in-4°. 5° *Idem,* lib. 3, *ibid.*, 1584, in-4°. 6° *Idem,* lib. 4, *ibid.*, 1586, in-4°. 7° *Canzonette a 3 voci,* ibid., 1587. On trouve des psaumes à 8 de Nanini, dans les *Salmi a 8 di diversi eccellentissimi autori, posti in luce da Fabio Costantini,* Naples, Carlino, 1615, et les recueils de motets du même Costantini, publiés à Rome, chez Zanetti, en 1616 et 1617, contiennent des motets de Nanini. Beaucoup d'autres recueils renferment des compositions de ce maître, entre autres ceux qui ont pour titre : *Harmonia celeste, Melodia olimpica, Musica divina, Symphonia angelica*, tous imprimés à Anvers, chez P. Phalèse, in-4° obl. Le P. Martini possédait en manuscrit un recueil intéressant de canons de ce savant musicien ; il avait pour titre : *Cento cinquanta sette contrappunti e canoni a* 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 *e* 11 *sopra del canto fermo intitolato la base di Costanzo Festa.* C'est cet ouvrage, qui semble avoir été imprimé, et dont Banchieri fait l'éloge en ces termes (*Cartella di musica,* p. 234) : *Maria Nanini, compositore celebre nella cappella di N. S. ha mandato in stampa un libro di contrappunti obbligati sopra il canto fermo in canone, opera degna di essere in mano di qualsisia musico e compositore.* Un très-grand nombre de motets et de litanies inédits de Nanini sont conservés dans les archives de l'église Sainte-Marie *in Vallicella*, dans la bibliothèque du collége romain, et dans les archives de la chapelle pontificale. Je possède aussi quel-

ques-unes de ses messes et plusieurs motets en manuscrit ; enfin M. l'abbé Santini a dans sa bibliothèque 10 psaumes à 8, 15 motets à 5, 6, 8, des lamentations à 4, un *Te Deum* et des litanies à 8, le tout en partition.

Le P. Martini cite aussi dans le catalogue des auteurs, placé à la fin du premier volume de son Histoire de la musique, un traité du contrepoint dont il possédait une copie manuscrite intitulée : *Trattato di contrappunto con la regola per fare contrappunto a mente di Gio. M. Nanini.* Suivant les renseignemens fournis par M. l'abbé Baini (t. I, nº 208), la copie a été faite pour le P. Martini d'après une autre incomplète qui se trouve dans la bibliothèque de la maison Corsini *alla Lungara,* et qui a été finie le 5 octobre 1619 par Horace Griffi, chapelain chantre de la chapelle pontificale. Ce fragment précieux commence à la page 51 et finit page 114 ; le commencement et la fin manquent.

NANINI (JEAN-BERNARDIN), frère puîné de Jean-Marie, naquit à Vallerano, et reçut de son frère des leçons de composition. Les circonstances de sa vie sont peu connues ; on sait seulement qu'il fut maître de chapelle à Saint-Louis-des-Français, puis à Saint-Laurent *in Damaso.* Jean-Marie l'avait associé à ses travaux dans la direction de son école de musique ; il paraît même que Bernardin Nanini eut part à la rédaction du traité de contrepoint dont il est parlé dans l'article précédent. Les œuvres de ce musicien sont : 1º *Il primo libro di Madrigali a 5 voci,* Venise, chez les héritiers de Scotto, 1598, in-4º. 2º *Il secondo libro,* idem, ibid., 1599. 3º *Il libro terzo,* Rome, Zanetti, 1612. 4º *Mottecta Jo. Bernardini Nanini singulis, binis, ternis, quaternis et quinis vocibus una cum gravi voce ad organi sonum accommodata. Romæ, apud Joannem Bapt. Robletum,* 1608, lib. 1; lib. 2, 1611; lib. 3, 1612; lib. 4, 1618. 5º *Salmi a 4 voci per le domeniche, solennità della Madona ed Apostoli, con due Salmi, uno a 4, l'altro a 8 voci,* Rome, Zanetti, 1620. 6º *Venite, exultemus Domino, a 3 voci con l'organo,* Assisi, Salvio, 1620. Il y a aussi des pièces détachées de Bernardin Nanini dans la plupart des recueils qui ont été publiés au commencement du dix-septième siècle. M. l'abbé Santini, de Rome, possède de cet artiste des psaumes et des motets à 8 voix, en partitions manuscrites, un *Salve Regina* à 12, et beaucoup d'autres motets. Bernardin Nanini est un des premiers musiciens qui ont abandonné l'ancien style de l'école romaine pour la nouvelle musique avec accompagnement d'orgue.

NANTERNI (HORACE), compositeur, né à Milan, vers le milieu du seizième siècle, remplissait les fonctions de maître de chapelle de l'église Saint-Celse, vers 1590. Les écrivains de son temps ont donné des éloges à son talent. On trouve de ses compositions dans la plupart des recueils qui ont paru au commencement du dix-septième siècle, notamment dans le *Parnassus musicus Ferdinandæus de Bergam.* Venise, 1615.

NANTERNI (MICHEL-ANGE), fils du précédent et son élève, lui succéda dans la place de maître de chapelle de l'église Saint-Celse. Il a publié à Milan des madrigaux et des canzonettes.

NARBAEZ ou NARVAEZ (LOUIS DE), musicien espagnol du seizième siècle, a publié une collection de pièces pour la viole, en tablature, sous le titre de *Los seys libros del Delphin de musica de cifras para tañer vihuela,* Valladolid, 1538, in-4º obl. On trouve dans ce livre plusieurs fragmens et des chansons de Josquin, de Gombert, de Richafort, etc., avec une instruction pour la connaissance de la tablature.

NARCISSUS, évêque de Ferns et de Leighlin, en Irlande, était membre de la société royale des sciences de Dublin vers la fin du dix-septième siècle. Il y lut le 12 novembre 1683 un Mémoire qui a été

inséré dans les Transactions philosophiques (vol. XIV, nº 156, p. 472, anc. série), sous ce titre : *An introductory essay to the doctrine of sounds, containing some proposals for the improvement of acousticks* (Essai d'introduction à la doctrine des sons, contenant quelques propositions pour le perfectionnement de l'acoustique). L'auteur de ce Mémoire y établit l'analogie des phénomènes de l'audition et de ceux de la vision, et assimile la projection des rayons sonores, leurs réflections et leurs réfractions à la projection, à la réflection et à la réfraction de la lumière. Il est difficile de décider si Newton avait aperçu l'analogie dont il s'agit à l'époque de ses premiers travaux sur l'optique (1669); mais il est certain qu'il ne l'indiqua publiquement qu'en 1704, lorsqu'il publia la première édition de son Optique, en sorte que Narcissus paraît l'avoir précédé dans l'idée de l'analogie des sons et des couleurs qui, du reste, ne doit pas être poussée trop loin. J.-J. Rousseau dit, dans son Dictionnaire de musique, que Sauveur (*voyez* ce nom) a inventé le nom d'*acoustique*, du mot grec ἀκούω; (j'entends); il avait pour autorité Sauveur lui-même qui, dans la préface de son *Système général des sons* (Mém. de l'acad. roy. des sciences, année 1701, p. 297) dit : « J'ai donc cru qu'il y avait « une science supérieure à la musique, « *que j'ai appelée acoustique*, etc. » Or, Sauveur avoue qu'il n'a commencé à s'occuper de cette science qu'en 1696 (*loc. cit.*, p. 298), et ce qui précède fait voir que Narcissus avait introduit dans le langage scientifique le terme d'*acoustique* treize ans auparavant.

NARDINI (PIERRE), violoniste qui a eu de la réputation dans le dix-huitième siècle, n'est pas né à Livourne en 1725, comme le disent Gerber, Choron et Fayolle, et leurs copistes, mais à Fibiana, village voisin de *Monte Lupo*, dans la Toscane, en 1722, suivant les renseignemens recueillis sur les lieux par Gervasoni. Dans les premières années de son enfance, ses parens allèrent s'établir à Livourne; c'est là qu'il apprit les élémens de la musique et du violon. Plus tard il se rendit à Padoue, où il passa plusieurs années, occupé de l'étude du violon sous la direction de Tartini. Ses heureuses dispositions et les leçons de l'excellent maître lui firent faire de rapides progrès. De retour à Livourne, à l'âge de vingt-quatre ans, il se fit entendre dans les églises et dans les concerts, avec succès, et composa ses premiers ouvrages. Vers 1753, le grand-duc de Wurtemberg lui fit offrir un engagement avantageux : Nardini accepta les propositions qui lui étaient faites, et partit pour Stuttgard. Il y fit un séjour de près de quinze ans, et ne s'éloigna qu'une seule fois de cette ville pour aller se faire entendre à Berlin. La chapelle de Stuttgard ayant été réformée en 1767, Nardini retourna en Italie, et se fixa de nouveau à Livourne. Deux ans après il fit un voyage à Padoue pour revoir son vieux maître, qui touchait à sa fin. Il lui donna des soins pendant sa dernière maladie, comme aurait pu le faire un fils. En 1770, le grand-duc de Toscane engagea Nardini comme violoniste solo et directeur de sa musique. Il était en possession de cette place depuis plusieurs années lorsqu'il eut l'honneur de jouer devant l'empereur Joseph II, à Pise. Charmé de son talent, ce prince lui fit présent d'une riche tabatière d'or émaillé. Nardini mourut à Florence le 7 mai 1793, à l'âge de soixante et onze ans. Cet artiste ne brillait point par des prodiges de mécanisme dans l'exécution des difficultés; inférieur sous ce rapport à Locatelli, son prédécesseur, il eut en compensation un son d'une admirable pureté, dont l'analogie avec la voix humaine était remarquable, et dans l'adagio il fit toujours admirer son expression pénétrante. Le style de ses compositions manque un peu d'élévation, mais on y trouve de la suavité dans les mélodies et une certaine naïveté pleine de charme. Il n'a

pas publié toutes ses productions, car le plus grand nombre de ses concertos est resté en manuscrit; mais on a gravé : 1° Six concertos pour violon, op. 1, Amsterdam. 2° Six sonates pour violon et basse, op. 2, Berlin, 1765. M. Cartier a publié une nouvelle édition de ces sonates, Paris, Imbault. 3° Six trios pour flûte, composés pour lord Lindhurst, et gravés à Londres. 4° Six solos pour violon, op. 5, *ibid.* 5° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, Florence, 1782. 6° Six duos pour deux violons, *ibid.* M. Fayolle a fait graver à Paris le portrait de Nardini, d'après un dessin original appartenant à M. Cartier.

NARES (JACQUES), docteur en musique de l'université d'Oxford, naquit en 1715, à Stanwell, dans le comté de Middlesex. Son éducation musicale fut commencée par Gates et terminée par Pepusch. Dans sa jeunesse il joua souvent l'orgue de Windsor, en remplacement de Pigott, et en 1734 il fut désigné comme successeur de Salisbury, à York, quoiqu'il ne fût âgé que de dix-neuf ans. Après avoir été quelque temps organiste de la cathédrale de cette ville, pour laquelle il composa quelques services et antiennes, il fut nommé, en 1758, organiste de la chapelle royale, et plus tard il succéda à Gates comme maître des enfans de cette chapelle. Dans les dernières années de sa vie il se démit de cette dernière place. Il mourut à Westminster le 10 février 1783, et fut inhumé à l'église Sainte-Marguerite. Les compositions de Nares sont en petit nombre; elles consistent principalement en musique religieuse. Celles qui ont paru ont pour titre : 1° *Twenty Anthems, in Score, for one, two, three, four and five voyces. Composed for the use of his Majesty's chapels royal,* Londres, 1778. 2° *Six easy Anthems with a favourite morning and evening service,* Londres, 1788. Dans cet œuvre, publié après la mort de l'auteur, on trouve son portrait et une notice sur sa vie. Deux de ses antiennes à quatre voix ont été insérées dans la collection de Stevens intitulée *Sacred music.* Le docteur Arnold, son élève, a aussi inséré un service complet de musique d'église de Nares dans sa *Collection of Cathedral music,* Londres, 1790, 3 vol. in-fol. Comme écrivain didactique il est connu par un traité du chant qui a pour titre : *Concise and easy Treatise on singing,* Londres, sans date, in-4°. Précédemment il avait publié un petit ouvrage sur le même sujet, mais absolument différent pour la forme; celui-là a simplement pour titre : *Treatise on singing* (sans date), petit in-8°. On connaît aussi de Nares une méthode de clavecin intitulée : *Il Principio or introduction to playing on the Harpsichord or Organ,* Londres (sans date). Enfin ses œuvres instrumentales publiées sont : 1° *Eight sets of lessons for the harpsichord* (Huit suites de leçons pour le clavecin), Londres, 1748; 2me édition, *ibid.,* 1757. 2° *Five lessons for the harpsichord,* etc. (Cinq leçons pour le clavecin, avec une sonate pour clavecin ou orgue), Londres, 1759, in-4°. 3° Leçons faciles pour le clavecin, Londres (sans date). 4° Six fugues, avec des préludes d'introduction, pour l'orgue ou le clavecin, *ibid.*

NARGENHOST (....), facteur d'orgues hollandais, vivait à Amsterdam vers le milieu du seizième siècle. En 1548 il fit pour l'orgue de l'église Saint-Pierre de Hambourg deux nouveaux claviers pour être ajoutés à ceux qui existaient déjà.

NARGEOT (PIERRE-JULIEN), né à Paris le 15 mars 1799, fut admis comme élève au Conservatoire de Paris, le 1er octobre 1813, et y devint élève de Kreutzer pour le violon. Après avoir été attaché pendant quelques années à l'orchestre de l'Opéra-Comique, il est entré dans celui du théâtre italien, puis à l'Opéra, où il est maintenant (1840). On a gravé de sa composition : *Air varié pour violon avec accompagnement de piano,* op. 1, Paris, Schœnenberger.

NARVAEZ (LOUIS DE). *Voyez* NARBAEZ.

NAS (ÉNÉE), savant anglais, vraisemblablement professeur à l'université d'Oxford, dans la seconde moitié du 18e siècle, est cité par Blankenburg (Supplément à la Théorie des beaux-arts de Sulzer, t. II, p. 566), comme auteur d'un livre intitulé : *De rhythmo Græcorum liber singul.* Oxoni, 1789, in-8°. Il y est traité du rhythme musical appliqué à la poésie grecque.

NASCIMBENI (ÉTIENNE), maître de chapelle de l'église Ste-Barbe de Mantoue, dans les premières années du dix-septième siècle, est connu par les compositions dont les titres suivent : 1° *Concerti ecclesiastici a* 12 *voci,* Venise, 1610. 2° *Motetti a* 5 *e* 6 *voci,* ibid., 1616. Il est vraisemblable qu'il y a d'autres ouvrages de ce musicien, mais ils ne sont pas connus.

NASCO (JEAN), maître de chapelle à Fano, dans la seconde moitié du seizième siècle, a publié de sa composition : 1° *Motetti a cinque voci, lib. I,* Venise, 1558, in-4°. 2° *Canzoni e madrigali a* 6 *voci,* ibid., 1562, in-4°. 3° *Lamentationes Jeremiæ cum Passionis recit. et Benedictus,* ibid., 1565.

NASELL (DOM DIEGUE), noble espagnol, qui se disait descendant des rois d'Aragon, fut compté parmi les amateurs de musique les plus distingués de la première moitié du dix-huitième siècle. Dans sa jeunesse il se rendit en Italie et y devint élève de Perez. Plus tard, il écrivit plusieurs opéras et les fit représenter sous l'anagramme de son nom, *Egidio Lasnel.* Parmi ces productions, on cite : 1° *Attilio Regolo,* représenté à Palerme, en 1748. 2° *Demetrio,* joué à Naples, en 1749.

NASOLINI (SÉBASTIEN), compositeur dramatique, n'est pas né à Naples, comme le disent Gerber et le Lexique universel de musique publié par M. Schilling, mais à Plaisance, en 1768, suivant les souscriptions de quelques-unes de ses partitions manuscrites, et l'Almanach des spectacles publié à Milan, en 1818. On ignore où se firent ses études et qui les dirigea ; Gervasoni nous apprend seulement que dans sa jeunesse il était habile claviciniste. Il n'était âgé que de vingt ans lorsqu'il donna à Trieste son premier opéra intitulé *Nitteti.* En 1789, il écrivit à Parme l'*Isola incantata.* L'année suivante il fut appelé à Milan, pour y composer l'*Adriano in Siria,* dont le brillant succès lui procura un engagement pour écrire à Londres l'*Andromacca,* qui fut représentée dans la même année. Cet ouvrage ne répondit pas à l'attente du public, et Nasolini quitta Londres presque aussitôt pour aller à Vienne écrire le *Teseo,* dont l'ouverture et une belle scène ont été gravées. De retour en Italie au printemps de 1791, il composa *La Morte di Cleopatra,* pour l'ouverture du nouveau théâtre de Vicence, qui se fit dans l'été de la même année, au carnaval de 1792 il fit représenter au théâtre *Argentina,* de Rome, la *Semiramide,* considérée comme une de ses meilleures productions. Le brillant succès de cet opéra le fit rechercher par les directeurs des principaux théâtres d'Italie, et en peu d'années il écrivit : *Ercole al Termodonte,* à Trieste, *Eugenia,* à Vicence, *Il Trionfo di Clelia, L'Incantesimo senza magia, La Merope, Gli Opposti caratteri, Gli Sposi infatuati, La Morte di Mitridate, La Festa d'Iside, I due fratelli rivali, Gli Annamorati, L'Adimira, Il Torto immaginario.* Gervasoni dit que Nasolini mourut à Venise en 1799, à l'âge de trente et un ans ; cependant, suivant d'autres renseignemens, il vivait encore à Naples en 1810 ; mais ceux-ci sont douteux. Il serait peut-être difficile de citer un ouvrage complet de Nasolini qui ne méritât que des éloges ; mais dans plusieurs partitions écrites postérieurement à 1791, il y a de belles scènes qui font voir qu'il eût pu s'élever davantage, s'il eût été plus soigneux de sa gloire.

NASSARE (PAUL), religieux cordelier, organiste du grand couvent de Saint-François, à Saragosse, naquit en 1664 dans un village de l'Aragon, et fit son éducation religieuse et musicale dans un monastère de cette province. A l'âge de vingt-deux ans il prononça ses vœux au couvent des cordeliers de Saragosse, où il passa toute sa vie. Il y publia en 1693 un traité élémentaire de plain-chant, de musique mesurée, de contrepoint et de composition, en dialogues, intitulé : *Fragmentos musicos repartidos en quadro tratados, en que se hallan reglas generales, y muy necessarias para canto llano, canto de organo, contrapunto y composicion, compuestos por,* etc. En Zaragosa, 1693, in-4°. Les chapitres concernant le contrepoint et la composition sont en grande partie traduits du dialogue de Ponzio (*voyez* ce nom), qui n'est qu'un extrait des démonstrations harmoniques de Zarlin. Une deuxième édition de ce livre a été donnée avec quelques additions par don Torres, maître de la chapelle royale, à Madrid, 1700, in-4° de 288 pages. C'est cette édition qui est citée par le P. Martini, dans la table des auteurs du premier volume de son Histoire générale de la musique : c'est donc à tort que M. Ch.-Ferd. Becker, s'appuyant d'un article de la Gazette musicale de Leipsick, indique d'après le même P. Martini une troisième édition datée de 1704 (voy. *System. chron. Darstellung der musik. Literatur,* p. 290). Le P. Nassare est auteur d'un livre plus important que celui dont il vient d'être parlé; c'est un traité général de la musique intitulé : *Escuela Musica segun la practica moderna, dividida en primera y segunda parte* (École de musique suivant l'usage moderne, divisée en première et deuxième partie), Saragosse, 1723-1724, 2 vol. in-fol., le 1er de 501 pages, non compris l'épître dédicatoire, la préface, les approbations et l'index; le second, de 506 pages. La première partie, renfermée dans le premier volume, est divisée en quatre livres dont le premier traite du son, de sa production dans les divers corps sonores, et de ses effets; le deuxième, du plain-chant et de son usage dans l'église; le troisième, de la musique mesurée; le dernier, des proportions harmoniques et de la construction des instrumens. La 2e partie, contenue dans le second volume, est aussi divisée en quatre livres. Le premier traite de toutes les espèces de consonnances et dissonances, et de leur usage dans la musique; le second, des variétés du contrepoint, à deux, trois, quatre et cinq voix; le troisième, des différens genres de compositions; enfin, le dernier renferme beaucoup de détails relatifs à l'enseignement et à l'exécution. Le livre de Nassare est pour la musique de la tonalité moderne, dans la littérature espagnole, ce que celui de Cerone est pour la tonalité du plain-chant, c'est-à-dire un recueil complet de toutes les connaissances relatives à la science et à l'art.

NATHAN (ISAAC), né à Canterbury, en 1792, d'une famille juive, fut destiné dès son enfance au sacerdoce, et placé par ses parens à l'université de Cambridge lorsqu'il eut atteint l'âge de treize ans. Il y étudia l'hébreu, le syriaque, la langue allemande, et apprit aussi les élémens de la musique et du violon. Cet art lui inspira bientôt un goût passionné auquel il se livra tout entier dès que ses études scolastiques furent terminées. Corri fut son maître de piano, d'harmonie et de chant, mais il en reçut peu de leçons et ne dut ses progrès qu'à ses propres efforts. Fixé à Londres, il s'y fit connaître avantageusement comme maître de chant. Des imprudences lui ayant fait contracter des dettes considérables, il fut obligé de se retirer dans l'ouest de l'Angleterre pour se soustraire aux poursuites dont il était l'objet. Bientôt l'ennui le ramena à Londres; mais à peine y fut-il arrivé, que ses créanciers le harcelèrent et l'obligèrent à débuter au théâtre de Covent-Garden,

dans l'espoir qu'il plairait au public et qu'il pourrait les payer; mais son habileté dans l'art du chant ne put suppléer à la faiblesse de son organe : il n'obtint aucun succès. Alors il essaya de la composition dramatique et donna aux théâtres de Covent-Garden et de Drury-Lane quelques opéras, mélodrames et pantomimes que le public accueillit avec assez de faveur; mais ses meilleures compositions sont ses *Mélodies hébraïques* dont il publia un recueil en 1822. L'année suivante il a donné un livre qui a pour titre : *An essay on the history and theory of music; and on the qualities, and management of the human voice* (Essai sur l'histoire et la théorie de la musique, et sur les qualités, les ressources et la direction de la voix humaine), Londres, Whittaker, 1823, 1 volume in-4° de 230 pages. Il y a beaucoup de désordre dans cet ouvrage; ce qui s'y trouve sur l'art du chant est la meilleure partie du livre.

NATHUSIUS (ÉLIE), magister et professeur au collége de Leipsick, vers le milieu du dix-septième siècle, est cité par Forkel comme ayant publié une thèse intitulée : *Cum musices creatore disputatio de musica theoretica, quam auctoritate inclitæ facultatis philosophicæ Lipsiensis P. P. M. Elias Nathusius, respondente Samuele Bachusio*, etc, *Lipsiæ, typis Joh. Baueri*, 1652, in-4° de 8 pages. Il est vraisemblable que l'auteur de la thèse est plutôt ce Samuel Bachusius, de Zeitz, en Misnie, que Nathusius, dont le nom ne figure sur le titre que suivant l'usage qui y faisait toujours placer celui du président de l'exercice académique.

NATIVIDADE (MICHEL DE), nom de religion d'un moine portugais, de l'ordre de Cîteaux, né près de Lisbonne, et qui fut maître de chapelle à Aleoboça, où il entra en 1658. Il a laissé de sa composition, en manuscrit, vingt-huit psaumes pour les vêpres de l'ordre de Cîteaux : ces compositions se conservent au monastère d'Aleoboça.

NATIVIDADE (JEAN DE), religieux portugais, né à Torres, entra dans l'ordre de Saint-François en 1675, et mourut à Lisbonne en 1709. Il a laissé en manuscrit plusieurs compositions pour l'église.

NATORP (BERNARD-CHRÉTIEN-LOUIS), docteur en théologie, né le 12 novembre 1774, à Werden sur le Ruhr, a été nommé professeur au gymnase d'Elberfeld, en 1796, et peu de temps après pasteur à Huckerwagen, dans le duché de Berg, puis, (en 1798), pasteur à Essen, en Westphalie, conseiller du consistoire à Potsdam, en 1808, et enfin appelé, en 1816, pour remplir ces dernières fonctions à Munster, où il se trouve encore. Ce savant s'est rendu recommandable par beaucoup d'écrits relatifs à la théologie et à l'enseignement; mais c'est surtout pour ses travaux concernant le chant, particulièrement les méthodes de musique à l'usage des écoles populaires qu'il est mentionné dans cette *Biographie des musiciens*. Le système adopté par Natorp pour l'enseignement du chant dans ces écoles est celui que Pfeiffer avait introduit dans l'institut de Pestalozzi (Voyez *Nægeli*); mais singulièrement modifié et simplifié. Comme Pfeiffer et Nægeli, il divise l'enseignement en trois branches principales qu'il désigne aussi sous les noms de *rhythmique, mélodique*, et *dynamique*; mais, dégageant ces divisions de tous les détails d'une théorie trop développée, il réduit l'enseignement aux élémens les plus simples et les plus indispensables pour la pratique du chant dans les écoles primaires. A l'égard de la notation, considérée par plusieurs novateurs comme une des principales sources de difficultés de la musique, Natorp la réduit à l'emploi de chiffres pour la désignation des degrés de la gamme, en les disposant sur une ligne, au-dessus ou au-dessous, et les diversifiant d'une certaine manière par des grandeurs proportionnelles. Quant aux durées, il les représente

par des signes empruntés à la notation ordinaire, et combinés avec les chiffres. Ce système de chiffres, pour la représentation des intonations, n'appartient pas à Natorp, car on en trouve des exemples dans les tablatures anciennes pour les instrumens à cordes pincées. En 1677, le père Souhaitty (*V.* ce nom), religieux de l'Observance, en avait renouvelé l'idée, pour une notation du plain-chant qu'il avait ensuite étendue à la musique; et longtemps après, J.-J. Rousseau (*V.* ce nom) avait combiné un autre système au moyen des mêmes signes. Celui de Natorp, emprunté à la méthode de Zeller (*V.* ce nom), plus sensible à l'œil, mieux combiné, plus complet que celui de Souhaitty, d'un usage plus commode que celui de Rousseau, fut plus heureux dès son début, car dans l'espace de douze ans, il fut fait cinq éditions de l'instruction du premier cours élémentaire que son auteur publia sous ce titre : *Anleitung zur Unterweisung im Singen für Lehrer in Volksschulen* (Introduction à l'enseignement du chant, à l'usage des professeurs des écoles populaires). Instruction pour le premier cours, Potsdam, 1813, in-4°; deuxième édition, Essen, 1816, in-4°; troisième *idem*, Duisbourg et Essen, 1818; quatrième *idem*, *ibid.*, 1821; cinquième *idem, ib.*, 1825, in-4°. L'instruction pour le second cours, ou cours supérieur, publiée pour la première fois en 1820, à Duisbourg et Essen, in-4° de 160 pages, a été aussi plusieurs fois réimprimée. Natorp ne borna pas ses instructions à ce qu'il avait écrit pour les maîtres; il voulut aussi venir directement au secours de l'intelligence des élèves, et successivement il publia, pour l'usage de ceux-ci, les manuels des deux cours. Ces manuels, qui ne forment chacun que deux feuilles d'impression, sont des modèles de simplicité et d'enseignement pratique; ils ont pour titres : 1° *Lehrbuchlein der Singekunst, für den Jungen in Volksschulen herausgegeben, Erster Cursus* (Petit manuel de l'art du chant, premier cours), Essen et Duisbourg, Bædeker, 1816, in-8° de 32 pages. 2° *Lehrbuchlein*, etc., *Zweiter Cursus* (Petit manuel, etc., deuxième cours), Essen, Bædeker, 1820, in-8° de 32 pages. La septième édition de ces manuels a été publiée à Essen en 1832. Je crois qu'il y en a eu plusieurs autres depuis cette époque. Le mérite de l'invention de la méthode n'appartient point en réalité à Natorp, puisque cette méthode n'est qu'une combinaison de celles de Zeller et de Nægeli; mais la simplicité qu'il a su y introduire, et qui en a fait le succès, lui a donné en quelque sorte les droits de l'invention. Son succès a été complet : plusieurs maîtres ont adopté la méthode de Natorp et l'ont développée, dans des livres spéciaux; enfin elle a été mise en pratique dans beaucoup d'écoles.

Parmi les autres travaux de ce savant, relatifs à la musique, on doit mettre en première ligne l'écrit qu'il a publié sous ce titre : *Ueber den Gesang in den Kirchen der Protestanten* (Sur le chant dans les églises des protestans), Essen et Duisbourg, Bædeker, 1817, in-8° de 264 pag. La matière y est traitée scientifiquement, et le livre est riche d'idées ingénieuses. Déjà il avait abordé ce sujet dans de très-bonnes observations insérées au troisième volume de sa correspondance de quelques instituteurs et amis des écoles (*Briefwechsel einiger Schullehrer und Schulfreunde*, Essen, 1813-1816. 3 vol. in-8°, deuxième édition, Essen 1825). On a aussi de lui un petit écrit rempli d'intérêt intitulé : *Ueber den Zweck, die Einrichtung und den Gebrauch des Melodieensbuchs für den Gemeindegesang in den evangelischen Kirchen* (Sur le plan, la disposition et l'usage des livres de mélodie pour le chant paroissial dans les églises évangéliques). Essen, Bædeker, 1822, in-8° de 28 pages. Cet opuscule fut en quelque sorte l'avant-propos du livre choral que Natorp publia sous ce titre : *Melodieenbuch für den Gemeindegesang in den evangelischen Kirchen* (Livre de mélodies

pour le chant paroissial dans les églises évangéliques), Essen, 1822, in-8° de 130 p. Plus tard il revit avec soin ce recueil avec Frédéric Kessler (*V.* ce nom, tom. 5, et au supplément), et le publia à quatre parties, avec les préludes de Rink. Cette nouvelle édition a pour titre : *Choralbuch für evangelischen Kirchen, Krit.bearb.Vierstimmig gesetzt und mit Zwischenspielen versehen von C. H. Rink* (Livre choral pour les églises évangéliques, etc.), Essen, 1829, in-4°, obl. Le dernier ouvrage de Natorp est une analyse des préludes de Rink où l'on trouve d'excellentes vues sur l'usage de l'orgue et le caractère du jeu de cet instrument dans le service divin; cet écrit est intitulé : *Ueber Rink's Prœludien*, Essen, Bædeker, 1834, in-8°.

NAUDOT (JEAN-JACQUES), musicien français, vivait à Paris dans la première moitié du dix-huitième siècle. Il fut un des premiers artistes qui se distinguèrent en France sur la flûte traversière; jusqu'à la fin du règne de Louis XIV la flûte à bec était la seule qu'on eût jouée à l'Opéra. On a gravé de Naudot, à Paris, depuis 1720 jusqu'en 1726 : 1° six sonates pour la flûte, avec basse continue pour le clavecin, op. 1. 2° Douze petites pièces en trios pour les flûtes d'Allemagne. 3° Six divertissemens pour les flûtes ou les hautbois. 4° Six concertos pour la flûte traversière. 5° Douze solos pour la flûte traversière, avec basse continue. 6° Six sonates pour deux flûtes traversières, sans basse.

NAUE (JEAN-FRÉDÉRIC), docteur en philosophie, directeur de musique de l'université et organiste à Halle, est né en cette ville, le 17 novembre 1787. M. le docteur Schilling s'est trompé en plaçant la date de sa naissance en 1790. Fils d'un fabricant d'aiguilles fort riche, M. Naue reçut une éducation libérale, conforme à ses goûts pour les sciences et pour les arts. Après avoir fréquenté les cours du gymnase des orphelins et de l'université, particulièrement ceux de philosophie et d'esthétique du célèbre professeur Maass, dont il épousa la fille plus tard, il se livra exclusivement à son goût passionné pour la musique. Dès son enfance il avait commencé l'étude de cet art sous la direction de maîtres peu connus; ses progrès avaient été rapides, et son talent s'était développé d'une manière si remarquable sur le piano, qu'il fut sollicité plusieurs fois de se faire entendre en public dans sa première jeunesse, et recueillit toujours des applaudissemens unanimes. Charmé de son talent précoce, Turk, malgré le dégoût que lui inspirait l'enseignement, se chargea du soin d'achever son éducation musicale, et de le diriger vers la connaissance des principes scientifiques de l'art. Il trouva dans son élève un penchant décidé pour les qualités sérieuses et grandes. Devenu un organiste remarquable, M. Naue n'a jamais voulu ployer son talent aux formes gracieuses qui procurent les succès populaires. Les anciens maîtres des écoles d'Italie et d'Allemagne devinrent ses modèles et furent pour lui les objets d'un culte exclusif. Sa fortune le mettait à l'abri du besoin; il ne fut donc pas obligé de faire le sacrifice de ses opinions pour se créer une existence. Après avoir été à Berlin achever ses études, il retourna dans le lieu de sa naissance. Son premier soin fut de réunir une bibliothèque de livres sur la musique et de compositions de tout genre, qui formèrent une des plus riches collections qu'on eût jamais rassemblées : on dit qu'elle lui coûta plus de cinquante mille francs. Plus tard, il paraît que les dépenses considérables qu'il fit pour les progrès de la musique en Saxe l'ont obligé à vendre au roi de Prusse une partie de cette belle bibliothèque, où l'on remarquait les productions typographiques les plus rares et les manuscrits les plus précieux. Après la mort de Turk, M. Naue l'a remplacé comme directeur de musique et comme organiste; plus tard il a joint à ces places celle de directeur du chœur, et un emploi dans l'administration civile, étranger à la

musique. En 1835 il a reçu le diplôme de docteur en philosophie à l'université de Jéna. En 1829 et en 1835 il a organisé des fêtes musicales à Halle, et dans l'intervalle de ces solennités, une troisième à Erfurt; toutes ont eu un éclat extraordinaire; mais il y a dépensé des sommes considérables de sa propre fortune. Il y a peu d'exemples d'un dévouement si complet à la propagation de l'art.

Considéré comme artiste et comme savant, M. Naue s'est créé des titres à l'estime des musiciens par différens travaux, notamment par son livre intitulé : *Versuch einer musicalischen Agenda, oder Altargesænge zum Gebrauch in protestantischen Kirchen, für musikalische und nicht musikalische Prediger, und die dazu gehœrigen Antworten für Gemeinde, Singechor und Schulkinder, mit beliebiger Orgel, Theils nach Urmelodien, Theils neu bearbeitet* (Essai d'un agenda musical, ou chants du service divin à l'usage des églises protestantes, etc.). Halle, Hemmerde, 1818, in-4°. Des changemens ayant été introduits dans la liturgie des églises de la Prusse, M. Naue se chargea de ce qui concernait le chant, et son travail eut un succès si complet, que l'agenda fut immédiatement introduit dans le service divin. Il en a donné depuis peu une deuxième édition améliorée chez Schwitschke, à Halle, in-4°. L'accueil qui avait été fait à ce travail a déterminé son auteur à se livrer à la rédaction d'un livre complet de mélodies chorales évangéliques retablies d'après les sources primitives. Personne n'avait plus que M. Naue les moyens de faire un semblable travail, à cause des richesses que renfermait sa bibliothèque. Le résultat de ses recherches a paru sous ce titre : *Allgemeines evangelisches Choralbuch in Melodien, grœssen Theils aus den Urquellen berichtet, mit vierstimmigen Harmonien*, etc. (Livre choral évangélique universel en mélodies rétablies d'après les sources primitives, avec des harmonies à quatre parties), Halle, Ed. Anton, 1829, in-4°. Ce recueil est précédé d'intéressantes notices historiques. Les autres ouvrages publiés par M. Naue sont: 1° *Domine salvum fac regem*, à 4 voix, Leipsick, Hoffmeister. 2° *Cantate zur Gedachtnissfeier edler Verstorbener* (Cantate pour l'anniversaire des nobles morts, à 4 voix et chœur), *ibid.* 3° *Hymnus Ambrosianus, Te Deum Laudamus*, pour 4 voix d'hommes, Stuttgard, Kœhler. 4° *Responsorien, oder Chœre für 3 liturgieen mit eingelegten Sprücken, für Discant, Alt, Tenor und Bass* (Répons ou chœurs pour des chants liturgiques, etc.), *ibid.* 5° Marche triomphale pour chœur et instrumens à vent, en partition, Halle, Ruff. 6° Quelques pièces pour le piano, à Leipsick, chez Hoffmeister. M. Naue a donné des soins à la dernière édition du Traité de la basse continue de Türk. Ce savant prépare de grands travaux sur diverses parties de la bibliographie musicale et de l'histoire de la musique.

NAUENBURG (GUSTAVE), chanteur, professeur de chant et écrivain critique sur la musique, est né à Halle, le 20 mai 1803. Fils d'un médecin aisé, il a été assez heureux pour que rien ne fût négligé dans son éducation. Le chantre Schramm fut son premier maître de musique et de piano; plus tard il reçut des leçons de composition de Granzin, maintenant directeur de musique à Marienwerder. En 1823, il entra à l'université de Halle pour étudier la théologie; mais la philosophie eut pour lui plus d'attraits, et il se livra à son étude sous la direction des professeurs Wegscheider et Gerlach. Dans la même année, sa voix ayant pris le caractère d'un beau baryton, il commença à la cultiver, à l'aide de plusieurs bons traités élémentaires, et fit une étude de la constitution physiologique de l'organe de la voix dans les livres que lui fournit la bibliothèque de son père. La société de chant de Halle le compta bientôt au nombre de ses membres, et son penchant pour la profession de chanteur dramatique devint si vif qu'il

serait entré immédiatement au théâtre, si la volonté de son père ne s'y fût opposée. Il n'eut occasion de développer en public les avantages de sa voix qu'en 1829, lorsqu'il chanta, à la grande fête musicale de Halle, sa partie de l'oratorio de Klein qui fut exécuté à cette solennité. Étonné de son talent, ce compositeur l'engagea à le suivre à Berlin, lui promettant son appui. Cette proposition avait trop d'attrait pour que Nauenburg n'y souscrivît pas : il se rendit donc dans la capitale de la Prusse, et y resta jusqu'en 1833, occupé de l'enseignement du chant et de travaux littéraires. Depuis environ sept ans il est retourné à Halle, où il jouit d'une heureuse position, uniquement occupé de travaux relatifs à l'art qu'il cultive avec passion. Les principaux compositeurs de l'Allemagne, Klein, Spohr, Reissiger, Lœwe, Lobe et d'autres, ont écrit pour Nauenburg des ballades dont son talent à fait la fortune. Les morceaux de critique et d'esthétique musicale publiés par cet artiste se font remarquer par la justesse des aperçus et par un savoir étendu : les principaux sont : 1° Un mot sur l'opéra romantique (Gazette musicale de Berlin, 1826, n° 42). 2° Remarques sur l'*Oberon* de Weber (*ibid.,* 1827, n° 27). 3° Sur la méthodologie de l'enseignement du chant (Gazette musicale de Leipsick, 1829, n°s 50 et 51). 4° Notices sur la théorie de la voix (*ibid.,* 1829, 1830, 1831, 1833 1834 ; et dans *Cæcilia,* tom. 16 et 17). 5° Aphorismes sur le drame religieux, *Cæcilia,* t. 14). 6° Sur la musique d'église (*ibid.,* t. 15). 7° Le rationalisme dans son application à la science de la musique (*ibid.,* 1830, cahier 49). 8° Le chanteur dramatique (Gazette musicale de Berlin, 1827, n° 27). 9° Esquisse d'une esthétique musicale (Gazette musicale de Leipsick, 1832, n°s 8 et 10). 10° Sur la valeur pratique des règles de l'art (Gazette musicale de Berlin, 1832). 11° Sur l'état de culture de l'esthétique musicale (*ibid.*). 12° Esquisses philosophiques de l'art (nouvelle Gazette musicale de Leipsick, 1834, n°s 10 et 11).

NAUERT (GODEFROID-EUSÈBE), virtuose sur le hautbois et sur la harpe, vivait à Nuremberg vers 1760. Il mourut en Pologne. On a publié de sa composition deux recueils d'odes et de chansons allemandes en musique, le 1er en 1758, Nuremberg, in-4° ; le second en 1764.

NAUMANN (JEAN-AMÉDÉE), compositeur célèbre, naquit à Blasewitz, près de Dresde, le 17 avril 1741. Frappé de ses rares dispositions pour la musique, son père le retira de l'école de village où il l'avait placé d'abord, et le mit dans une autre, à Dresde, où le jeune Naumann eut un maître de clavecin. Tous les matins il se rendait de Blasewitz à Dresde, qui en est éloigné d'une lieue, et le soir il s'en retournait après avoir reçu ses leçons et entendu les organistes des principales églises de la ville. Ses études se continuèrent de la même manière jusqu'à l'âge de treize ans ; dans cet intervalle, il avait fait de grands progrès dans les sciences et surtout dans la musique. C'est alors qu'il se livra à l'étude de cet art avec ardeur. Il avait atteint sa seizième année lorsque Weestrœm, musicien suédois, attaché à la chapelle royale de Stockholm, fut conduit par hasard dans la maison du père de Naumann. Étonné de trouver un bon clavecin dans la maison d'un paysan, et plus encore d'y voir les compositions les plus difficiles pour cet instrument, il questionna ses hôtes sur cette singularité, et son étonnement redoubla lorsqu'il apprit que le fils de la maison était assez habile pour jouer cette musique. Il voulut le voir et l'entendre ; charmé de son talent, il lui proposa de devenir son compagnon de voyage. Rien ne pouvait plaire davantage à Naumann qu'une semblable proposition ; mais son père fut moins prompt à se décider. Il finit pourtant par céder aux sollicitations de son fils et aux promesses de l'artiste étranger. Tous deux se mirent en route, et le 4 juin 1757 ils arrivèrent

à Hambourg. Naumann ne tarda point à se repentir d'avoir confié son existence à un maître avare et brutal, car Weestrœm le traitait plutôt comme son valet que comme son élève. Toutefois l'espoir de voir l'Italie, où ils devaient se rendre, et d'y acquérir les connaissances qui lui manquaient, le soutenait dans ses rudes épreuves. Une longue maladie de Weestrœm les retint à Hambourg pendant dix mois qui furent à peu près perdus pour l'instruction de Naumann. Enfin ils s'acheminèrent vers l'Italie par le Tyrol, au printemps de 1758; mais le pauvre Naumann dut faire à pied une grande partie de cette longue route, mal vêtu et plus mal nourri. A Venise, et plus tard à Padoue, où Weestrœm alla prendre des leçons de Tartini, son élève fut même obligé de pourvoir non-seulement à sa subsistance, mais à celle du maître, au moyen de copie de musique. Telle était son activité dans ce travail, que dans l'espace de six à sept mois il copia soixante-dix concertos avec toutes les parties, et beaucoup de morceaux de moindre importance. Il était d'ailleurs devenu le cuisinier de son maître. Tant de soins indignes d'un homme né pour être artiste, et des travaux si multipliés, ne lui laissaient point de temps pour continuer ses études; d'ailleurs il ne connaissait personne qui pût lui donner les leçons dont il sentait le besoin. Un jour pourtant il surmonta sa timidité, et profitant de ce qu'il était chargé de porter chez Tartini les instrumens de Weestrœm et de deux de ses amis, il se hasarda à demander à ce grand musicien qu'il lui permît d'écouter les leçons qu'il donnait à son maître. Touché par ce vif désir de s'instruire, et plein de bonté, Tartini ne se borna pas à donner à Naumann la permission qu'il demandait, car il l'admit au nombre de ses élèves, et bientôt il eut à se féliciter de l'intérêt qu'il avait pris à ce jeune homme, dont les progrès effacèrent ceux de tous les jeunes artistes que Tartini admettait dans son école. Vers le même temps Naumann se sépara de Weestrœm et s'attacha à un jeune musicien anglais nommé Hunt, qui se montra pour lui aussi bienveillant que Weestrœm avait été dur.

Après trois années et quelques mois passés à Padoue à s'instruire dans l'art de jouer du violon, du clavecin et dans l'harmonie pratique, Naumann accepta comme élève Pitscher, violoniste allemand, qui voyageait en Italie aux frais du prince Henri de Prusse. Bien que Tartini éprouvât quelque peine à se séparer de lui, il approuva le parti qu'il prenait de visiter avec Pitscher l'Italie méridionale, persuadé qu'il en tirerait avantage pour son instruction. Naumann quitta Padoue, avec son élève, le 31 août 1761. Ils se rendirent d'abord à Rome, puis à Naples, où ils firent un séjour de six mois. Naumann mit ce temps à profit pour étudier le style dramatique, et écrivit ses premières compositions en ce genre. De retour à Rome, les voyageurs y passèrent la quinzaine de Pâques, pour entendre la musique de la chapelle Sixtine, qui était alors dans tout son éclat; puis ils allèrent à Bologne, où Naumann remit une lettre de Tartini au P. Martini, qui l'accueillit avec bonté et voulut bien le diriger dans ses études de contrepoint.

Le temps accordé à Pitscher pour son voyage arrivait à son terme; il dut retourner en Allemagne et laissa à Venise Naumann, qui avait peu d'espoir de trouver une situation convenable pendant la guerre qui désolait la Saxe. Il vécut de quelques leçons jusqu'à ce qu'on lui eût confié la composition d'un opéra bouffe pour le théâtre de Saint-Samuel. Quoiqu'on ne lui eût accordé qu'un peu moins d'un mois pour l'écrire, cet ouvrage, dont le titre n'est pas connu, eut vingt représentations consécutives, et fut bien accueilli par le public. Au carnaval suivant, on le chargea d'une partie de la composition d'un opéra qui fut fait par trois musiciens réunis.

Il y avait près de sept ans qu'il était en Italie, et il avait passé les dix-huit derniers mois à Venise, lorsque la paix vint mettre un terme à la longue lutte de l'Autriche et de la Prusse. Alors Naumann, plein du désir de revoir sa patrie et d'y trouver une position convenable, envoya à sa famille la partition d'une composition pour l'église, avec la mission de la faire connaître à la cour de Saxe. Pour satisfaire à sa demande, sa mère se rendit à Dresde, et quoique simple paysanne, elle fut admise à présenter l'ouvrage de Naumann à l'électrice douairière Marie-Antoinette. Cette princesse, dont les connaissances en musique étaient étendues, examina la partition et congédia la mère du compositeur, disant qu'elle doutait que ce qu'elle venait de voir fût l'ouvrage d'un jeune homme, mais qu'elle prendrait des informations. Le témoignage de quelques-uns des plus habiles maîtres de l'Italie, consultés par l'électrice, ayant été favorable à Naumann, celui-ci reçut la somme nécessaire pour se rendre à Dresde. Il y écrivit pour le service de la cour une messe qui fut exécutée en présence de l'électrice, et dont le mérite lui fit obtenir le titre de compositeur de la chapelle, avec un traitement de deux cent vingt écus (un peu plus de huit cents francs); faible ressource, moins proportionnée au mérite de Naumann qu'à la situation d'un pays pauvre, ravagé naguère par une guerre désastreuse. Après avoir fait quelque séjour à Dresde, il réunit le titre de compositeur de la chambre à celui de maître de chapelle, et fut chargé de la direction des études des jeunes artistes Schuster et Seydelmann (*voyez* ces noms), avec qui il fit, en 1765, un second voyage en Italie, aux frais de la cour électorale. Sa position en ce pays, bien différente de ce qu'elle avait été précédemment, lui permit de visiter les principales villes et d'y séjourner. Naples l'arrêta longtemps. Il y reçut la demande de l'opéra *Achille in Sciro* pour le théâtre de Palerme, et cette circonstance lui procura le plaisir de voir la Sicile. A son retour, il revit Naples, Rome, Venise, et obtint dans cette dernière ville un engagement pour écrire l'*Alessandro nelle Indie*. Pendant qu'il y travaillait, il fut inopinément rappelé par la cour de Dresde, pour composer la musique de *la Clemenza di Tito*, à l'occasion du mariage de l'électeur.

En 1772, Naumann entreprit un troisième voyage en Italie; dans l'espace de dix-huit mois il y composa *Solimanno, Le Nozze disturbate* et *l'Isola disabitata*, pour Venise, et l'*Armida*, pour Padoue. Le brillant succès de ces productions lui fit faire des propositions pour tous les grands théâtres; mais les devoirs de sa place le rappelaient en Saxe, et l'obligèrent à refuser les offres qui lui étaient faites. Peu de temps après son arrivée à Dresde, il reçut de Frédéric II, roi de Prusse, des propositions plus brillantes pour la place de maître de chapelle de ce prince, avec un traitement considérable; mais Naumann, dévoué au pays qui l'avait vu naître, et fidèle au prince qui l'avait tiré de la misère pour lui donner une position honorable, n'accepta pas les offres du roi, malgré la disproportion des avantages attachés aux deux places. Ce sacrifice fut récompensé par sa nomination de maître de chapelle en titre, avec des appointemens de douze cents écus; plus tard son traitement fut porté à 2,000 thalers (7,250 francs). Appelé à Stockholm en 1776, à l'occasion de l'anniversaire de naissance du roi de Suède, il y composa son premier opéra suédois, dont le sujet était *Amphion*, et qui eut un brillant succès. Le roi le chargea de l'organisation de l'orchestre du nouveau théâtre de Stockholm, qui fut ouvert en 1780, et lui demanda pour l'inauguration de ce théâtre un nouvel opéra suédois, intitulé *Cora*, qui ne réussit pas moins que le premier, et qui valut à son auteur des témoignages de satisfaction du prince et de magnifiques récompenses. Le chef-d'œuvre de Nau-

mann, parmi ses compositions en langue suédoise, est son *Gustave Wasa*. Cet ouvrage, *Amphion* et *Cora*, ont été gravés en partition aux frais du roi de Suède. Les succès que Naumann avait obtenus à Stockholm le firent appeler à Copenhague en 1785, pour écrire *Orphée*, opéra danois dont la musique fit une vive impression par la douceur de ses mélodies. A la suite de ce nouveau triomphe, des offres avantageuses furent faites au compositeur pour le fixer à la cour du roi de Danemark; mais les motifs qui lui avaient fait refuser autrefois les propositions de Frédéric II, l'empêchèrent d'accepter celles-ci.

Appelé à Berlin en 1788, par le roi Frédéric-Guillaume, dont le goût passionné pour la musique est connu, il composa par ordre de ce prince la *Medea*, pour le carnaval; mais n'ayant pu achever cet ouvrage pour le temps indiqué, il ne put le voir représenter qu'en 1789. Il écrivit aussi par l'ordre du roi le deuxième acte de *Protesilao*, dont le premier était échu en partage à Reichardt par la voie du sort. On lui demanda ensuite une musique nouvelle pour le même opéra; il l'écrivit en 1793, et en porta lui-même la partition au roi, lorsqu'il ramena à Berlin le pianiste et compositeur Himmel, et la cantatrice Mlle Schmalz, dont l'éducation musicale lui avait été confiée par Frédéric-Guillaume. Dans ce voyage, Naumann fit exécuter à Potsdam son oratorio *Davidde in Terebinto*; le roi, en témoignage du plaisir que lui avait fait cette composition, lui fit cadeau d'une tabatière d'or enrichie de brillans et ornée de son chiffre, avec une somme de quatre cents frédérics d'or (environ neuf mille francs). Au printemps de 1797, une nouvelle invitation du roi de Prusse parvint à Dresde pour que Naumann se rendît à Berlin. Mille thalers (3,750 francs) pour les frais du voyage, et une tabatière qui avait appartenu à Frédéric II, étaient joints à l'invitation, qui fut acceptée avec reconnaissance. Cette époque fut celle du brillant début de Himmel (*voy.* ce nom) comme compositeur. L'école de chant dirigée par Fasch exécuta dans cette occasion le psaume 111 à 4 voix, de Naumann, qu'il avait envoyé à Berlin l'année précédente.

Tandis que Naumann était ainsi recherché par plusieurs rois, et brillait dans les cours étrangères, il était oublié à Dresde, sa patrie. Ses travaux y étaient en quelque sorte ignorés, et l'électeur de Saxe ne lui demandait presque jamais de nouvelles compositions pour sa chapelle. Les habitans de Dresde parurent enfin sortir de leur indifférence et vouloir honorer l'artiste distingué qui avait mieux aimé servir sa patrie que d'accepter les avantages offerts par l'étranger. La paraphrase poétique du *Pater noster* par Klopstock, mise en musique par Naumann, en 1799, leur fournit l'occasion de réparer leurs torts envers cet artiste. Un article de la Gazette musicale de Leipsick (année 1re, page 238) nous apprend qu'une heure avait suffi à Naumann pour tracer le plan de son ouvrage, mais qu'il avait employé quinze mois à l'écrire ou à le corriger, ayant fait jusqu'à trois copies différentes de sa partition. Le baron de Rachnitz fit construire dans l'église de la nouvelle ville un orchestre capable de contenir deux cents exécutans, et ce grand ouvrage, considéré comme le chef-d'œuvre de Naumann, fut exécuté deux fois avec une pompe inaccoutumée; la première, le 21 juin 1799, dans l'après-midi, la seconde, le 21 octobre de la même année, dans la soirée et aux flambeaux. Il parut à cette occasion un poëme de 12 pages in-8°, intitulé : *Auf Naumann's Oratorium, am* 21 *Juni* 1799 *in der Kirche zu Neustadt zur Unterstützung der durch Ueberschwemmung verungstückten aufgeführt, und am* 21 *Okt. zum Besten des hiesigen Stadtkrankenhauses Wiederholt* (Sur l'oratorio de Naumann exécuté le 21 juin 1799, dans l'église de la ville

nouvelle, au bénéfice des victimes de l'inondation, et répété le 21 octobre au profit de l'hôpital), Dresde, 1799. Le poète exalte dans ce morceau l'admiration dont il a été saisi à l'audition de la musique de Naumann. *Aci e Galatea,* dernier opéra de ce compositeur, fut représenté à Dresde le 25 avril 1801, et de nouveau les tardifs témoignages de l'admiration publique accueillirent cette pièce. Pendant qu'il y travaillait, le bruit s'était répandu qu'elle serait sa dernière production dramatique, et qu'il y dirait adieu à la scène; l'événement vérifia cette prédiction, car Naumann fut frappé d'apoplexie le 21 octobre 1801, dans une promenade qu'il faisait le soir, non loin de la maison de campagne qu'il avait fait construire à Blasewitz, lieu de sa naissance. Il ne fut retrouvé dans les champs que le lendemain matin. Le froid de la nuit l'avait saisi. Rapporté chez lui, il ne reprit pas connaissance, et dix jours après il expira, à l'âge de soixante ans et quelques mois. Il s'était marié à Copenhague, en 1792, avec la fille de Grodtschilling, amiral danois. Sa jeunesse avait été en proie au besoin et dévouée à l'humiliation; mais plus tard, la fortune sembla le conduire par la main, et les trente dernières années de sa vie s'écoulèrent dans l'aisance, et environnées d'estime pour son talent et pour sa personne.

Contemporain de Mozart, Naumann sut se faire à côté de ce grand homme une réputation honorable; cependant, il ne faut pas s'y tromper, il y avait entre eux l'immense différence du génie au talent. Si l'on cherche de la création dans les œuvres du maître de chapelle de Dresde, on ne trouve rien, à proprement parler, qui mérite ce nom. J'ai sous les yeux les partitions d'*Amphion,* de *Cora,* et d'une partie du *Protesilao,* ainsi que celle du *Pater noster;* j'y remarque beaucoup de mélodies gracieuses, un système de modulation qui n'est pas commun, un bon sentiment dramatique et un style pur; mais rien n'y porte le cachet de l'invention; on n'y remarque point de traits incisifs. De toutes ces productions, le *Pater* est incontestablement la meilleure. Le plan en est heureusement conçu, sous de certains rapports, malgré les défauts qui appartiennent à l'époque de Naumann. Le compositeur y a mêlé l'oraison dominicale, traduite en allemand, avec le poëme de Klopstock sur le sujet de cette prière. Les strophes du poëme sont entendues alternativement avec les paroles de l'oraison. Naumann traite celle-ci en deux chœurs alternatifs, dans l'ancien style concerté, avec accompagnement de deux clarinettes, de trois trombones, bassons et orgue; les strophes de Klopstock sont écrites dans le style moderne, et dans le système d'airs accompagnés par des chœurs, dont les musiciens de l'école allemande ont fait trop souvent usage dans leur musique d'église, au dix-huitième siècle, et avec des traits de bravoure peu convenables pour le sujet. Le trio (n° 7) pour deux voix de soprano et ténor, avec chœur, est d'un effet très-heureux, et le morceau final est d'une large conception, quoique Naumann ait manqué la réponse tonale du sujet de sa fugue. Naumann est à l'égard des musiciens de son temps ce que Graun fut dans l'époque précédente : tous deux furent artistes de mérite, mais ils ont été trop vantés par leurs contemporains, car leurs travaux n'ont point exercé d'influence sur la situation générale de l'art.

Parmi les productions de Naumann, on connaît les titres de celles qui suivent : I. Musique d'église. 1° *La Passione di Giesu Cristo,* oratorio, à Padoue. 2° *Isacco figura del Redentore,* à Dresde. 3° *Giuseppe riconosciuto,* ibid. 4° *Zeit und Ewigkeit* (le Temps et l'Éternité), pour la cour de Mecklembourg-Schwerin. 5° *Santa Elena,* à Dresde. 6° *Joseph reconnu par ses frères,* traduit de l'italien, de Métastase, pour Paris. 7° *Unsere Brüder,* pour la cour de Mecklembourg-Schwerin.

8° *Il figlio prodigo*, à Dresde. 9° *La Passione di Giesu Cristo*, avec une nouvelle musique, pour Dresde. 10° *Davidde in Terebinto*, ibid., 1796. 11° *Betulia liberata*, ibid. 12° *La morte d'Abele*, ibid. 13° *Pater noster* de Klopstock, pour 4 voix de solo, chœur et orchestre, en partition, à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. 14° Le psaume 96 à quatre voix et orchestre, *idem, ibid.* 15° Le psaume 95 à deux chœurs, en manuscrit. 16° Le psaume 149 *idem*. Ces deux derniers morceaux ont été composés pour la communauté des frères moraves de Herrnhut. 17° Psaume 2, à 4 voix et orchestre, en manuscrit. 18° Psaume 103, à 4 voix et orchestre, *idem*. 19° Psaume 111, à 4 voix et orgue, composé pour l'académie de chant dirigée par Fasch, en 1796. 20° Vingt-sept messes solennelles avec orchestre, composées pour la chapelle électorale de Dresde, depuis 1766 jusqu'en 1800, en manuscrit. 21° Messe solennelle (en *la* bémol) pour 4 voix, chœur et orchestre; œuvre posthume, gravée en partition, à Vienne, 1804. 22° *Lauda Sion Salvatorem*, offertoire de la Circoncision, *idem, ibid.* 23° Psaume 3, *idem, ibid.*, 1804. 24° *Te Deum* à 4 voix et orchestre, en manuscrit. 25° *Oster morgen* (cantate pour la fête de Pâques), en manuscrit. 26° Plusieurs hymnes, motets et litanies, en manuscrit. II. Opéras. 27° Deux opéras bouffes dont les titres sont ignorés, à Venise, en 1764. 28° *Achille in Sciro*, Palerme, en 1767. 29° *Alessandro nelle Indie*, à Venise, 1768, 30° *La Clemenza di Tito*, à Dresde. 31° *Le Nozze disturbate*, opéra bouffe, à Venise, 1772. 32° *Solimano*, opéra seria, *ibid.* 33° *L'Isola disabitata*, opéra bouffe, en 1773, *ibid.* 34° *Armida*, au nouveau théâtre de Padoue. 35° *Ipermestra*, pour le théâtre San Benedetto, à Venise. 36° *Il Villano geloso*, à Dresde. 37° *L'Ipocondriaco*, ibid. 38° *Elisa*, opéra semi-seria, ibid. 39° *Osiride*, pour le mariage du prince Antoine de Saxe. 40° *Tutto per Amore*, opéra semi-seria, à Dresde. 41° *Amphion*, grand opéra en langue suédoise, représenté à l'ancien théâtre de Stockholm, en 1776. 42° *Cora*, grand opéra, également en langue suédoise, pour l'ouverture du nouveau théâtre de Stockholm, en 1780. 43° *Gustave Wasa*, idem, ibid. 44° *Le reggia d'Imeneo*, à Dresde, pour le second mariage du prince Antoine. 45° *Orphée et Eurydice*, grand opéra en langue danoise, à Copenhague, en 1785. 46° *La Sorte di Medea*, grand ballet pour Berlin, 1788. 47° *La Dama soldato*, opéra bouffe, à Dresde, en 1791. 48° *Amor giustificato*, idem, ibid., 1792. 49° *Protesilao*, opéra seria, à Berlin, 1793. 50° *Andromeda*, opéra seria. 51° *Aci e Galatea*, à Dresde, le 25 avril 1801. III. Musique instrumentale et de chambre. 52° Dix-huit symphonies à grand orchestre. Ces symphonies existaient en manuscrit à Leipsick, chez MM. Breitkopf et Hærtel, et ont été vendues en 1836. 53° Six sonates pour l'harmonica ou piano, Dresde, 1792. 54° Concerto pour le clavecin, Darmstadt, 1794. 55° Trois sonates pour piano et violon, op. 1, Paris. 56° Six quatuors pour piano, flûte, violon et basse, Berlin, 1786. 57° Six trios pour piano, violon et basse, op. 2, *ibid.* 58° Six sonates pour harmonica, op. 4. 59° Six duos faciles pour deux violons, gravés à Leipsick, chez Kühnel. 60° Canzonette (*Ecco quel fiero istante*) pour soprano, avec piano et violon, Dresde, 1778. 61° Chansons de francs-maçons, Leipsick, 1778. 62° Douze romances françaises et italiennes, ibid., 1784. 63° Six ariettes italiennes, Berlin, 1790. 64° Six romances françaises avec accompagnement de piano, *ibid.*, 1790. 65° Petite cantate sur la musique (en allemand), Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 66° *L'Idéale*, cantate à voix seule, Dresde, Hilscher. 67° *Le Tombeau de Klopstock*, élégie, avec accompagnement de piano, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 68° Vingt-cinq chansons allemandes, avec accompagnement de

piano, Dresde, Hilscher. Une nouvelle édition complète des chansons allemandes, italiennes et françaises de Naumann a été publiée à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. Wieland a donné, dans le nouveau Mercure allemand de 1803, une notice bien écrite sur ce compositeur. Il y en a une autre dans *la Dresde savante* de Klebe (1796); enfin Meissner (*voyez* ce nom) a fourni des renseignemens beaucoup plus exacts dans l'ouvrage qui a pour titre: *Bruckstücke aus J. A. Naumann's Lebensgeschichte* (Fragmens pour servir à la biographie de Naumann), Prague, 1803-1804, 2 vol. in-8°. Je n'ai malheureusement pas la seconde partie de cet ouvrage, où j'aurais pu trouver des documens plus complets pour la liste des compositions du maître de chapelle de Dresde. Rochlitz a donné aussi une notice sur Naumann dans le troisième volume de son recueil *Für Freunde der Tonkunst.*

NAUSEA (FRÉDÉRIC), célèbre théologien allemand, naquit à Weissensfeld, près de Würzbourg, vers 1480. Appelé à Vienne en 1533 comme prédicateur de la cour, il y devint lecteur de théologie, chanoine de la cathédrale, et conseiller de l'empereur (Ferdinand). En 1538, il fut nommé coadjuteur de Jean Fabri, évêque de Vienne, et lui succéda en 1541. Le roi des Romains l'ayant envoyé au concile de Trente en qualité de son ambassadeur, il y mourut le 6 février 1550. On trouve dans la *Bibliothèque universelle* de Gesner, l'indication d'un livre de Nausea, sous le titre de *Isagoge musices;* mais il ne paraît pas que cet ouvrage ait été imprimé.

NAUSS (FRANÇOIS-XAVIER), organiste de la cathédrale d'Augsbourg, vivait vers le milieu du dix-huitième siècle. Il s'est fait connaître par un livre qui a pour titre : *Gründlicher Unterricht den Generalbass recht zu erlernen,* etc. (Instruction normale pour apprendre la basse continue, etc.), Augsbourg, 1751, in-4°. On a aussi publié deux recueils de préludes, fugues, airs et pastorales pour l'orgue, ainsi que cinq suites de petites pièces faciles pour clavecin, sous le titre de *Die spielende Muse.* Toutes ces productions ont été imprimées à Augsbourg.

NAUZE (LOUIS JOUARD DE LA), membre de l'académie des inscriptions, naquit à Villeneuve-d'Agen, le 27 mars 1696, et mourut à Paris le 2 mai 1773. Il a inséré dans le tome XIII des Mémoires de la société dont il faisait partie une *Dissertation sur les chansons de l'ancienne Grèce.* On en trouve une traduction allemande, par Ebert, dans les essais (*Beytræge*) de Marpurg, t. 4, p. 427-497.

NAVA (ANTOINE), guitariste italien, vivait à Milan vers 1810. Il a fait graver de sa composition environ soixante-dix œuvres de pièces de différens genres pour guitare seule ou avec accompagnement, à Milan, chez Riccordi, et à Paris.

NAVARA (FRANÇOIS), compositeur dramatique, né à Rome vers 1660, fit représenter à Venise, en 1696, un opéra intitulé : *Basilio re d'Oriente.*

NAVARRA (VINCENT), prêtre, né à Palerme le 3 mai 1666, était en 1713 bénéficié de l'église métropolitaine de cette ville. On a de lui un livre intitulé: *Brevis et accurata totius musicæ notitia*, Palerme, 1702, in-4°. Il écrivit aussi une théorie de la musique qui avait pour titre: *Tavole delle legge numerica ed armonica, nelle quali si disvelano gli arcani più reconditi del numero e della musica;* mais un incendie détruisit son manuscrit le 16 juillet 1710. Il recommença, dit-on, ce travail, mais il ne paraît pas qu'il l'ait fait imprimer.

NAVIÈRES (CHARLES DE), né à Sédan, près de Pont-à-Mousson, fut attaché au service du duc de Bouillon. Lacroix du Maine dit qu'il fut tué en 1572, dans la nuit de la Saint-Barthélemy; mais Colletet a fait voir (*Discours sur la poésie morale,* page 163) qu'il vivait encore en 1614, puisqu'il fit dans cette même année des quatrains sur l'inauguration de la

statue équestre de Henri IV. Du Verdier dit que Charles de Navières est auteur d'un cantique sur la paix, *avec la musique et note d'icelui*, imprimé à Paris, chez Mathurin Prevôt, *avec autres de ses œuvres*, en 1570.

NAVOIGILLE (GUILLAUME), violoniste de quelque talent, né à Lille vers 1745, se rendit jeune à Paris, où Monsigny le fit entrer dans la musique du duc d'Orléans. Après la mort de ce prince, il fut quelque temps sans emploi, puis entra au théâtre de Monsieur, comme chef des seconds violons. En 1794, il donna sa démission de cette place, et accepta celle de chef d'orchestre de la Pantomime nationale, connue plus tard, sous le nom de *Théâtre de la Cité*. Il dirigeait encore la musique de ce théâtre en 1797; l'année suivante, la banqueroute du directeur le laissa sans emploi et dans une situation peu fortunée. Lorsque Plantade fut choisi (en 1805) pour diriger la musique du roi de Hollande, il fit entrer dans la chapelle de ce prince ses amis Navoigille et son frère. On n'a plus eu de renseignemens sur ces artistes depuis lors. Navoigille a écrit pour le théâtre de la Pantomime nationale la musique d'une pièce d'ouverture intitulée *La Naissance de la pantomime*, et de l'*Héroïne suisse, ou Amour et courage*. On a gravé de sa composition : 1° Six trios pour deux violons et violoncelle, op. 1. Paris. 2° Six duos pour deux violons, op. 3, *ibid*. 3° Six sonates pour violon et basse, op. 4, *ibid*. Navoigille avait un talent remarquable pour diriger un orchestre.

NAVOIGILLE (....), frère du précédent, connu sous le nom de *Navoigille cadet*, naquit à Lille en 1749. Vers 1775 il alla se fixer à Paris et se fit entendre avec succès au concert spirituel dans un concerto de violon. Plus habile que son frère sur cet instrument, il n'avait pas comme lui le talent de diriger un orchestre. Il brilla au concert des amateurs de l'hôtel de Soubise, puis à la salle Olympique. On voit par le *Calendrier musical universel* de 1789 qu'il vivait alors à Paris sans autre emploi que celui de professeur. On a gravé de sa composition : 1° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 1. Paris, La Chevardière. 2° Symphonie concertante pour deux violons et orchestre, *ibid*.

NAWRATILL (...), organiste, né en Bohême, était attaché à l'église de Raudnitz, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il a écrit deux litanies qui ont été citées comme des compositions distinguées, et qui sont indiquées dans le catalogue de Foyta. J'ignore si les huit cahiers de polonaises et de marches pour le piano gravées sous ce nom à Vienne, chez Artaria, sont de l'artiste dont il s'agit ici ou de quelque autre du même nom.

NEANDER (ALEXIS), prêtre et directeur de musique à l'église de Saint-Kilian, à Würzbourg, au commencement du dix-septième siècle, a publié trois suites de motets à 4 et jusqu'à 24 voix, sous le titre de *Cantiones sacræ, quas vulgo motetas vocant*. Francfort sur le Mein, 1605-10, in-4°.

NEATE (CHARLES), professeur de piano, est né à Londres en 1784. Après avoir pris les premières leçons d'un maître peu connu, nommé Guillaume Sharp, il passa sous la direction de Field dont il reçut les conseils jusqu'au départ de cet artiste pour Pétersbourg. Il se fit entendre pour la première fois en public dans les oratorios de Ashley, et fut un des fondateurs de la société philharmonique, dont il a été directeur pendant plusieurs années. Vers 1804 il fit un voyage sur le continent, passa huit mois à Vienne, puis étudia la composition sous la direction de Winter et de Woelfl. En 1808 il publia son premier œuvre, consistant en une grande sonate pour piano, dédiée à Woelfl. Ses occupations comme professeur lui firent mettre un intervalle de quatorze ans entre cette publication et celle d'une grande sonate (en *ut* mineur), œuvre 2, qui ne parut

qu'en 1822, et qui a été réimprimée à Vienne, chez Haslinger. Depuis lors il a fait paraître aussi quelques fantaisies et variations pour le piano.

NEEFE (CHRÉTIEN-THÉOPHILE), né le 5 février 1748, à Chemnitz, dans la Saxe, étudia d'abord le droit à l'université de Leipsick, et reçut dans le même temps des leçons de Hiller pour la musique. De retour à Chemnitz, il y exerça pendant quelque temps la profession d'avocat, mais continua ses études de musique, et fit même quelques essais de composition qu'il envoya à son maître, particulièrement des petites sonates et d'autres pièces pour le clavecin, que Hiller a insérées dans ses notices hebdomadaires (*Wœchentliche Nachrichten die Musik betreffend*), de 1768. Encouragé par le suffrage de ce musicien distingué, Neefe prit la résolution de renoncer à la jurisprudence pour se consacrer à la musique, et dans ce dessein il se rendit une seconde fois à Leipsick, en 1770. Il y trouva des encouragemens et de fréquentes occasions pour augmenter ses connaissances et développer son talent. Le théâtre de cette ville était alors dans un état prospère, et l'opéra allemand y était accueilli avec faveur. Neefe y fit représenter quelques pièces qui obtinrent un succès honorable, et qui furent publiées en partition pour le piano. La place de chef d'orchestre du théâtre lui fut aussi offerte, et pendant plusieurs années il en remplit les fonctions. Il ne quitta cette position que pour s'attacher en qualité de chef d'orchestre à une troupe de comédiens ambulants, avec laquelle il visita, depuis 1776, Dresde, Hanau, Mayence, Cologne, Manheim, Heidelberg et Francfort; puis il alla à Bonn, où il eut la direction de l'orchestre du théâtre, et la place d'organiste de la cour. Malheureusement il ne jouit pas longtemps de ces avantages, car le prince électeur ayant cessé de vivre en 1785, le théâtre fut fermé, et Neefe perdit le traitement de mille florins attaché à sa place de chef d'orchestre; il ne lui resta plus pour faire vivre sa famille que le revenu insuffisant de sa place d'organiste. Il dut chercher alors des ressources dans l'enseignement, et bientôt il compta parmi ses élèves les personnes les plus distinguées de la ville; mais le nouveau prince ayant réorganisé le spectacle de la cour, Neefe dut rentrer dans ses fonctions de chef d'orchestre et renoncer à celles de professeur. Peu de temps après la guerre de la révolution avec la France éclata; les armées françaises arrivèrent sur le Rhin, et le théâtre fut fermé de nouveau. Neefe conduisit alors sa famille à Amsterdam, et fit entrer sa fille au théâtre allemand comme cantatrice; il aurait accepté lui-même la place de chef d'orchestre de ce théâtre, si son prince ne l'avait obligé à retourner à Bonn. L'administration française l'employa comme régisseur du séquestre des biens de l'électeur; mais la saisie définitive de ces biens ayant été décidée, il perdit encore cet emploi. Sur ces entrefaites, la troupe allemande d'Amsterdam s'étant dissoute, sa fille entra au théâtre de Dessau, et lui-même y fut appelé pour en diriger l'orchestre, en 1796. Le temps des pénibles épreuves semblait passé pour lui; il commença à goûter le plaisir du repos après tant d'agitations. En 1797, il joignit à sa place de directeur de musique au théâtre celle de maître de concert de la cour; mais un asthme le conduisit au tombeau, le 26 janvier 1798. Neefe a eu la gloire d'être un des maîtres qui ont dirigé les premières études de Beethoven. Il a écrit pour le théâtre : 1° *Die Apotheke* (La pharmacie), à Leipsick, 1772, gravé en partition pour le piano. 2° *Amor's Guckkasten* (L'optique de l'amour), *ibid.*, 1772, gravé en partition pour le piano. 3° *Die Einsprücke* (L'opposition), à Leipsick, 1773, gravé en partition pour le piano. 4° La plupart des airs du petit opéra intitulé : *Dorfbalbier* (Le Barbier de village), gravé en partition pour le piano, à Leipsick, 1772. 5° *Henri et Lyda*, gravé en partition,

à Leipsick, en 1777. 6° *Zémire et Azor*, dont l'air : *Der blumen Konigin* (La reine des fleurs) se trouve dans la collection d'airs d'opéras publiée par Hiller en 1778. 7° *Adelheit von Veltheim* (Adélaïde de Veltheim), à Bonn, en 1701. 8° Chant des Bardes, dans la tragédie : *Die Romer in Deutschland* (Les Romains dans la Germanie). 9° *Sophonisbe*, monodrame, publié à Leipsick, en partition pour le piano, 1782. 10° *Die neuen Gutsherrn* (Les nouveaux propriétaires), gravé en partition pour le piano, 1re et 2e parties, Leipsick, 1783 et 1784. 11° Beaucoup d'entr'actes et d'autres morceaux pour des drames. Parmi les compositions de Neefe pour l'église on remarque : 1° Le *Pater noster*, en allemand. 2° L'ode de Klopstock : *Dem Unendlichen*, à 4 voix et orchestre. Ses principaux ouvrages de musique instrumentale consistent en un concerto pour piano et orchestre ; 6 sonates pour piano et violon, gravées à Glogau, chez Günther; trois œuvres de sonates pour piano seul, publiés à Leipsick depuis 1774 jusqu'en 1784 ; fantaisies pour piano, Bonn, Simrock ; variations sur l'air allemand : *Das Frühstück*, ibid., 1793 ; marche des prêtres de la *Flûte enchantée*, variée, *ibid.* Neefe a aussi arrangé pour le piano beaucoup d'opéras de Mozart et d'autres compositeurs, ou traduit en allemand des opéras de Grétry, Dalayrac, Desaides, Paisiello, etc. Enfin on a de lui des chansons pour les enfans, avec accompagnement de piano, publiées à Glogau, chez Günther, et des mélodies pour les *Rêves et images* de Herder, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. Il est auteur d'une dissertation sur les répétitions en musique, insérée au Musée allemand en 1776, et de renseignemens sur la musique à Munster et à Bonn, dans le Magasin de Cramer (1re année, 1783).

NEEFE (Mme), femme du précédent, dont le nom de famille était ZINK, naquit à Warza, dans le duché de Gotha, et reçut son éducation musicale dans la maison du compositeur George Benda. Après avoir débuté sur le théâtre de la cour de Gotha, elle prit un engagement dans la troupe de Seiler, en 1777, et parcourut avec elle une partie de l'Allemagne, et devint la femme de Neefe à Francfort, en 1778. Elle a publié, dans la première année de la Gazette musicale de Leipsick une notice biographique sur son mari, qui l'avait rédigée jusqu'à l'année 1782, et y ajouta une continuation qu'on trouve page 360 du premier volume de cet écrit périodique.

NEGRI (CÉSAR), né à Milan, surnommé par les italiens *il Trombone*, fut un professeur de danse très-célèbre dans le seizième siècle et au commencement du dix-septième. Il est connu principalement par un Traité de la danse et de la musique propre aux ballets, intitulé : *Nuove inventioni di balli, opera vaghissima di Cesare Negri, nella quale si danno i giusti modi del ben portar la vita e di accomodarsi con ogni leggiadria di movimento alle creanze e grazie d'amore convenevoli a tutti i cavalieri e dame per ogni sorte di ballo, balletto, e brando d'Italia, d'Ispagna, e di Francia, con figure bellissime in rame, e regole della musica e intavolatura quali si richiedono al suono e al canto, divise in tre trattati*, Milan, 1604, in fol. On trouve en tête de l'ouvrage le portrait de l'auteur, à l'âge de soixante-six ans.

NEGRI (MARC-ANTOINE), compositeur, né à Vérone, dans la seconde moitié du seizième siècle, a publié à Venise, en 1613, des psaumes à sept voix.

NEGRI (JOSEPH), né également à Vérone dans la seconde moitié du seizième siècle, et peut-être parent du précédent, fut attaché à la musique de l'électeur de Cologne, et a publié à Venise, en 1622 : *Madrigali e arie*.

NEGRI (MARIE-ANNE-CATHERINE), cantatrice distinguée, naquit à Bologne dans la première année du dix-huitième siècle, et fut élève de Pasi, qui l'était de Pistocchi. En 1724 elle fut attachée au théâtre du comte de Spork, à Prague, et y chanta

jusqu'en 1727; alors elle retourna en Italie où elle brilla sur plusieurs théâtres jusqu'en 1733, époque où elle fut engagée par Handel, pour chanter à son théâtre, de Londres.

NEGRI (BENOÎT), professeur de piano au conservatoire de Milan, est né à Turin le 23 janvier 1784. Après avoir fait ses études en cette ville, sous la direction de l'abbé Ottani, il fut appelé à Milan, en 1810, pour y remplir la place de professeur de piano. En 1823, il a été nommé maître de chapelle de la cathédrale. Ce musicien s'est fait connaître par un traité élémentaire de l'art de jouer du piano, intitulé : *Supplemento ai metodi di piano-forte, composto e dedicato alle sue allieve,* Milan, Ferd. Artaria, 1822, in-fol. de 21 pages. Dans un voyage qu'il a fait à Paris, il a fait imprimer un opuscule, intitulé : *Instruction aux amateurs du chant italien.* Paris, Pacini, in-8° de 34 pages. Il a aussi publié de sa composition : 1° Nocturne pour piano et flûte sur un air de Rossini, Milan, Riccordi. 2° Pot-pourri pour piano et flûte sur des thèmes de la *Donna del Lago*, Milan, Bertuzzi. 3° Grande polonaise brillante et expressive pour piano seul, Milan, Riccordi. 4° Variations pour harpe et piano sur la cavatine *Di tanti palpiti,* ibid.

On connaît aussi sous le nom de *Negri* quelques compositions pour la flûte imprimées à Milan, chez Riccordi; j'ignore si elles appartiennent au même artiste.

NEGRI-TOMI (ANNE), surnommée *la Mestrina,* naquit à Venise, vers le milieu du dix-septième siècle. Elle fut considérée comme une des plus habiles cantatrices de l'Italie, depuis 1670 jusqu'en 1685.

NEHRLICH (JEAN-PIERRE-THÉODORE), pianiste et compositeur, est né à Erfurt, en 1770. Doué d'heureuses dispositions pour la musique, il les cultiva de bonne heure, et pendant qu'il faisait ses premières études au collége il reçut des leçons de Weimar, qui le rendit habile dans la lecture à première vue. Plus tard on l'envoya à Hambourg près de Charles-Philippe-Emmanuel Bach, qui lui fit faire de rapides progrès sur le piano; mais ayant perdu d'une manière inattendue et prématurée sa voix de soprano, il ne put rester à l'école de Sainte-Catherine, et fut obligé de retourner à Erfurt. Il y trouva heureusement dans les excellens organistes Kittel et Haesler des guides pour la continuation de ses études : il perfectionna sous leur direction les connaissances qu'il avait acquises. Le désir qu'il éprouvait de pouvoir jouer de plusieurs instrumens le décida à se mettre apprentissage pour cinq ans chez le musicien de la ville à Gœttingue; sa persévérance triompha des dégoûts inséparables d'une semblable position. Il n'avait point encore achevé ce temps d'épreuves lorsqu'il exécuta à Gœttingue, dans un concert donné le 26 janvier 1793, un concerto de piano de sa composition, dont Forkel a fait un éloge que Gerber a eu sous les yeux. Après avoir passé les cinq années de son engagement à Gœttingue, Nehrlich obtint, sur la recommandation de Haesler, une place de professeur de musique dans une famille riche à Dorpat, en Esthonie. Il resta dans cette situation pendant plusieurs années; mais des motifs inconnus la lui firent ensuite abandonner pour se rendre à Moscou. Des variations pour le piano sur des airs russes, qu'il publia à Pétersbourg le firent connaître avantageusement, et bientôt il fut le professeur de piano le plus recherché parmi ceux qui se trouvaient à Moscou. Les événemens de la guerre de 1812 l'obligèrent à sortir de cette ville; mais plus tard il y retourna et y reprit la carrière de l'enseignement jusqu'à sa mort, arrivée en 1817. On connaît de cet artiste : 1° Airs russes variés pour le piano, op. 1, Pétersbourg, 1795. 2° *Idem*, op. 2, *ibid.* 3° Fantaisies sur une chanson russe, op. 3, Moscou. 4° Six leçons pour le clavecin, op. 4, *ibid.* 5° Vingt-quatre préludes dans tous les tons majeurs et mineurs, op. 5, *ibid.*, 1798. 6° Fantaisie et variations sur un

air russe, op. 6, Pétersbourg, 1802. 7° Vingt-cinq odes et hymnes spirituelles de Gellert, op. 7, Leipsick. 8° Quelques airs allemands, et cinq airs variés pour le piano.

NEIDHARDT (JEAN-GEORGE), né à Berstadt, en Silésie, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, fit de bonnes études aux universités de Jéna, de Leipsick, et en dernier lieu, de Kœnigsberg, où il suivit un cours de théologie. En 1720 il obtint la place de maître de chapelle à l'église de la citadelle de cette dernière ville, et il mourut dans cette position le 1er janvier 1739. Lorsqu'il était encore étudiant à Jéna, il publia son premier livre relatif à la musique, sous ce titre : *Beste und leichteste Temperatur des Monochordi, Vermittelst welcher das heutiges Tages brauchliche Genus Diatonico-Chromaticum also eingerichtet wird*, etc. (Le meilleur et le plus facile tempérament du monocorde, etc.), Jéna, 1706, in-4° de 104 pages. Avant que cet ouvrage parût, la matière n'avait été traitée ni aussi bien, ni d'une manière aussi complète et avec autant d'ordre. Les huit premiers chapitres renferment des tables de proportions de tous les intervalles diatoniques, chromatiques et enharmoniques, au point de départ de tous les degrés de l'échelle chromatique pris sur le monochorde. Les travaux d'Euler, ni ceux des autres canonistes n'ont rien ajouté à ceux de Neidhardt sous ce rapport. Je possède un précieux exemplaire de ce petit Traité annoté par Nichelmann (*V.* ce nom), et qui a appartenu à Marpurg, puis à Forkel. Dix-huit ans après que ce livre eut été publié, Neidhardt fit paraître un opuscule sur un sujet analogue, intitulé : *Sectio Canonis harmonici, zür vœlligen Richtigkeit der Generum modulandi* (Division du canon harmonique pour la complète justesse des intervalles des sons), Kœnigsberg, 1724, in-4° de 36 pages. Ce petit ouvrage a de l'importance, car il me paraît être le premier où les logarithmes ont été appliqués au calcul des intervalles. Enfin l'auteur de ces travaux fit une excellente comparaison des divers systèmes de tempérament au moyen de circulations complètes de quintes, de tierces majeures, et de tierces mineures, dans le livre qui a pour titre : *Gænzliche erschœpfte mathematische Abtheilungen des Diatonisch-Chromatischen temperirten Canonis Monochordi*, etc. (Division parfaite et mathématique du canon diatonico-chromatico-tempéré du monocorde, dans laquelle on montre comment on peut trouver tous les tempéramens, etc.), Kœnigsberg, 1732, in-4° de 52 pages. Gerber et ses copistes citent une édition du même ouvrage datée de Leipsick et de Kœnigsberg, 1734 : je doute de l'existence de cette édition. Nous apprenons de Mattheson (*Der vollkomene Kapellmeister*, troisième partie, chap. 18, page 352) que Neidhardt fut le premier qui traita d'une manière mathématique des accords brisés, c'est-à-dire, des batteries et des arpéges, dans un Traité de composition écrit en latin, et qui est resté en manuscrit : nous voyons dans le Dictionnaire des musiciens de la Silésie, par M. Hoffmann, que cet ouvrage se trouvait dans la bibliothèque de Reichardt, en 1812. Comme compositeur, Neidhardt a publié les Sept psaumes de la pénitence.

NEILSON (LAURENCE-CORNELIUS), organiste et pianiste anglais, naquit à Londres, vers 1760. A l'âge de sept ans il accompagna ses parens en Amérique; il y perdit son père et revint en Europe. Une spéculation sur la pêche de la tortue causa la ruine de sa famille. Neilson avait atteint sa quarantième année lorsqu'il embrassa la profession de musicien. Il se livra d'abord à l'enseignement à Nottingham et à Derby, puis fut organiste à Dudley. Mécontent de sa position dans cette dernière ville, il la quitta après deux ans, et retourna à Nottingham. Après la mort de Samuel Bower, organiste à Chesterfield, il lui succéda comme professeur

de musique, mais n'obtint pas de le remplacer à l'orgue de cette paroisse; néanmoins il continua d'y fixer sa résidence. Neilson vivait encore en 1830, mais depuis cette époque, on n'a plus de renseignemens sur sa personne. On a gravé de sa composition, à Londres : 1° Trois sonates pour le piano, op. 1. 2° Une *idem*, op. 2. 3° Douze divertissemens pour le piano. 4° Trois duos pour deux flûtes. 5° Trois recueils d'airs pour une flûte seule. 6° Journal de pièces pour la flûte; il en a paru six numéros. 7° Douze duos pour deux flûtes. 8° Un livre de psaumes et d'hymnes pour l'église; et des airs détachés avec accompagnement de piano.

NEITHARDT (AUGUSTE), pianiste et compositeur à Berlin. Je n'ai pu me procurer de renseignemens sur cet artiste. Parmi ses compositions gravées, qui sont au nombre de plus de cent œuvres, on remarque : 1° Symphonie concertante pour deux cors, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Des marches pour musique militaire, op. 58, Berlin, Laue. 3° Des quintettes pour flûte, violon et basse, op. 3 et 47, Berlin, Schlesinger. 4° Des quatuors et des trios pour cors, *ibid.* 5° Des duos pour le même instrument. 6° Des sonates pour piano seul. 7° Des divertissemens et des pièces de différens genres pour cet instrument. 8° Des variations, *idem.* 9° Un très-grand nombre de cahiers de danses, valses et polonaises pour le même instrument. 10° Plusieurs suites de marches, *id.* 11° Des chants pour quatre voix d'hommes. 12° Des chants à voix seule avec accompagnement de piano, etc. La plupart de ces productions ont paru à Berlin.

NELVI (JOSEPH-MARIE), compositeur dramatique, né à Bologne, vers la fin du dix-septième siècle, a fait représenter dans cette ville, en 1723, *Amor nato trà le ombre.* L'année suivante il donna : *L'Odio redivivo.*

NEMETZ (ANTOINE), professeur de musique à Vienne, actuellement vivant, a publié, chez Diabelli, en cette ville : *Hornschule für das Einfuche, das Machinen und das Signalhorn* (Méthode pour le cor ordinaire, le cor à piston, et le cor de signal), 1828. 2° *Neueste Trompetenschule* (Nouvelle école de trompette), *idem.* 3° *Neueste Posaunschule* (Nouvelle méthode de trombone), *idem.*

NEMORARIUS (JORDAN), mathématicien et philosophe qui vécut dans le septième siècle, a écrit *Arithmetica musica, Epitome in Arithmeticam Boetii et alia opuscula mathematica*, qu'on a imprimé à Paris en 1503, in-fol. Jœcher (*Gelehrten Lex.*) l'appelle *Nemoratius*, et le fait vivre au commencement du treizième siècle. C'est probablement de cet écrivain que Mersenne a voulu parlér lorsqu'il dit (Harmonie universelle, liv. I, page 54) : « Il faudrait descrire le 7, 8, et le 9 d'Euclide et le premier livre de la musique « de *Jordan*, si on vouloit dire tout ce « que la musique emprunte de l'arithmétique. »

NENNA (POMPONIUS), compositeur de madrigaux, naquit à Bari, dans le royaume de Naples, vers 1560. Il fut créé chevalier de l'Éperon d'or, et couronné de lauriers, à Naples, en 1613. Bien qu'on ne connaisse aujourd'hui aucune des premières éditions de ses compositions, il est certain qu'elles ont dû paraître dans les dernières années du seizième siècle, puisque l'on trouve quelques-uns de ses madrigaux dans le recueil de pièces de ce genre à deux voix, de divers auteurs de Bari, publié à Venise en 1585, et que la collection intitulée : *Melodia olimpica di diversi eccellentissimi musici* (Anvers, P. Phalesio, 1594), renferme deux de ses madrigaux à cinq voix. La quatrième édition du septième livre de ses madrigaux à cinq voix parut à Venise en 1624. On doit donc considérer comme des réimpressions toutes les éditions des divers livres de ces madrigaux indiqués par le père Martini, dans la table des auteurs cités au deuxième volume de son Histoire générale de la musique; ces éditions sont

les suivantes : 1° Madrigali a cinque voci, lib. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, Venise, 1609, 1612, 1613, 1617, 1618, 1624, in-4°. 2° *Madrigali a quattro voci*, lib. 1, *ib.*, 1631, in-4°. Le titre de la quatrième édition du septième livre à cinq voix est celui-ci : *Nenna (Pomponio), cavaliere e Cesareo : il settimo libro de Madrigali a cinque voci, quarta impressione, Stamperia del Gardano, in Venetia*,

NERI (S. PHILIPPE), fondateur de la congrégation de l'Oratoire, en Italie, naquit à Florence en 1515, d'une famille noble, et se rendit à Rome, à l'âge de dix-huit ans, pour y achever ses études. Ses sentimens pieux le décidèrent à se retirer du monde pour se livrer au soulagement des pèlerins qui visitaient Rome. En 1551, il fut ordonné prêtre, entra dans la communauté de Saint-Jérôme, et se chargea du soin d'instruire des enfans. Il tenait à cet effet des conférences dans l'église de la Trinité. Plus tard il associa quelques jeunes ecclésiastiques à ses travaux, et les réunit en communauté, sous le nom d'*Oratorii*, en 1564. C'est alors qu'il commença à introduire la musique dans les exercices religieux de ses disciples. L'excellent compositeur Animuccia, fut le premier qu'il chargea du soin d'écrire pour ces exercices des cantiques qui étaient exécutés par les élèves de S. Philippe. Il fut publié à Rome deux livres de ces cantiques, tant en langue italienne qu'en langue latine, sous le nom de *Laudi*, en 1565 et 1570. Après la mort d'Animuccia, l'illustre Palestrina, ami du fondateur de l'Oratoire, remplaça ce maître, et composa aussi beaucoup de morceaux dont le charme attirait en foule les amateurs de musique aux exercices des *Filippini*, comme on appelait alors les Pères de l'Oratoire. Ces exercices musicaux furent l'origine des *Oratorios* ou *Oratoires*, espèces de drames pieux sur lesquels les plus grands compositeurs se sont exercés dans les dix-septième et dix-huitième siècles. S. Philippe Neri mourut à Rome, le 26 mai 1595.

NERI (MAXIMILIEN), excellent musicien de l'école vénitienne, fut nommé organiste du premier orgue de l'église Saint-Marc, de Venise, le 18 décembre 1644. Il mourut vraisemblablement dans les premiers jours de l'année 1664, car il eut pour successeur, le 11 janvier de cette année, Jean-Baptiste Volpe. Cet artiste a publié de sa composition : 1° *Sonate e Canzoni a quattro stromenti da Chiesa e da Camera, con alcune correnti op.* 1, Venise. 2° *Sonate a* 3-12 *stromenti*, op. 2, *ibid*.

NERI-BONDI (MICHEL), pianiste et compositeur, naquit à Florence, en 1769. Bartolomeo Felici lui enseigna la composition et l'accompagnement pratique. En 1812 Neri-Bondi était premier accompagnateur au théâtre de *la Pergola* dans sa ville natale. Il a écrit plusieurs morceaux de musique d'église estimés, et a fait représenter à Florence les opéras *I Saccenti alla moda*, et *La Villanella rapita*.

NÉRON (LUCIUS DOMITIUS NERO, connu sous le nom de), empereur romain célèbre par ses vices, ses crimes et ses actes d'une folie furieuse, naquit à Antium, le 13 décembre de la trente-septième année depuis J.-C. L'histoire de sa vie n'appartient pas à ce Dictionnaire : Tacite et Suétone nous l'ont transmise, et on la trouve dans toutes les biographies générales. Il n'est ici mention de ce monstre qu'à cause de son penchant pour la musique, et de ses prétentions aux succès de chanteur et de citharède. Un Grec, nommé *Terpus*, lui avait enseigné à jouer de la lyre. Après le meurtre de sa mère Agrippine, il s'était retiré à Naples ; ce fut là qu'il fit le premier essai de son talent en public ; l'éclat du triomphe qu'il y obtint attira près de lui une multitude de musiciens : on dit qu'il en retint cinq mille à son service, leur donna un costume particulier, et leur apprit comment il voulait être appaudi. Plusieurs fois, dans des jeux publics, il se fit adjuger le prix du chant, de la lyre ou de la flûte. Il avait aussi la

prétention d'être compositeur. Voulant un jour chanter la prise de Troie, il fit mettre le feu à un des quartiers de Rome, et placé sur la terrasse de son palais, il ne cessa de jouer de la flûte pendant toute la durée de l'incendie. Non satisfait des applaudissemens des Romains, il parcourut la Grèce avec une suite de musiciens et se présenta dans les concours de musique des fêtes publiques : la terreur qu'il inspirait ne permit pas de lui refuser les prix auxquels il n'aurait pu prétendre par son habileté. Pendant son séjour en Grèce, il envoyait régulièrement au sénat les bulletins de ses victoires musicales. On dit que le nombre de ses couronnes s'élevait à dix-huit cents. Lorsqu'il retourna à Rome, il fit pratiquer des brèches dans les murailles des villes qui se trouvaient sur sa route, comme c'était l'usage pour les vainqueurs aux jeux olympiques, et il rentra en triomphe dans la capitale de l'empire, monté sur le char d'Auguste, et ayant à ses côtés un joueur de flûte nommé Diodore. Lorsque Sabinus, préfet du prétoire, eut décidé les soldats à élire Galba pour empereur, Néron se donna la mort, le 11 juin de l'année 68, après s'être écrié : *Faut-il qu'un si bon musicien périsse!* Il était âgé de trente et un ans, et en avait régné quatorze.

NERUDA (JEAN-BAPTISTE-GEORGE), habile violoniste et violoncelliste, naquit en 1704 à Rossicz, en Bohême. Attaché d'abord au service des principales églises de Prague, il fut appelé à Dresde en qualité de premier violon de la chapelle de l'électeur. Après y avoir rempli ses fonctions pendant plus de trente ans, il se retira en 1772, à cause de son âge, et mourut en 1780, à 74 ans. Ses deux fils (Louis et Antoine-Frédéric), furent comme lui musiciens de la chapelle électorale, à Dresde. En 1763, Neruda a publié six trios pour deux violons et basse, chez Breitkopf, à Leipsick. Il a laissé en manuscrit : 1° Dix-huit symphonies pour l'orchestre. 2° Quatre concertos pour le violon. 3° Vingt-quatre trios pour deux violons et basse. 4° Six solos pour violon. Parmi ses trios, on en cite six qui sont remplis de bonnes fugues.

NERUDA (JEAN-CHRYSOSTOME), frère du précédent, né à Rossicz, le 1er décembre 1705, fut un violoniste distingué. Après avoir exercé sa profession à Prague pendant plusieurs années, il entra dans l'ordre des Prémontrés, au couvent de Strahow, où il mourut le 2 décembre 1763. J'ignore s'il a laissé quelque composition pour son instrument.

NERVIUS (LÉONARD), capucin, né en Belgique vers la fin du seizième siècle, a composé plusieurs ouvrages de musique d'église, parmi lesquels on remarque les suivants : 1° 10 *missæ* 4, 5, 6 *et 7 vocum*, Anvers, 1610, in-4°. 2° *Cantiones sacræ et Litaniæ D. B. M. Virg.* 18 *voc.*, ibid., 1623, in-4°. *Trias harmonica sacrarum cantionum, cum basso continuo ad organum,* ibid., 1631, in-4°.

NESER (JEAN), né à Winsbach, dans le Brandebourg, vers 1570, entra à l'âge de neuf ans dans la chapelle du margrave George-Frédéric, qui lui accorda une bourse pour faire ses études à l'université, et qui lui fit ensuite obtenir la place de directeur de l'école de chant à Heilbronn. Il publia pour l'usage de cette école un recueil d'odes latines à quatre et cinq voix, sous le titre de : *Hymni sacri in usum ludi illustris ad fontes salutares : Melodiis et numeris musicis compositi et collecti*, etc. *Hofii-Variscorum, ex officinâ Matthæi Pfeilschmidii, anno Christi* 1619, in-8° de 9 feuilles.

NESSMANN (CHRISTOPHE-FRÉDÉRIC), orfèvre-joaillier, à Hambourg, et amateur de musique, né vers 1760, était parvenu en 1793 à un rare degré d'habileté sur la trompette. Il fut un des premiers qui firent des essais pour donner à cet instrument l'échelle chromatique, au moyen de clefs : celle qu'il avait faite avait deux octaves avec tous les demi-tons. Cet instrument différait du bugle en ce qu'il

avait conservé sa forme ordinaire, et le diamètre de son tube, en sorte que sa qualité de son était réellement celle de la trompette.

NEUBAUER (FRANÇOIS-CHRÉTIEN), violoniste distingué et compositeur, était fils d'un paysan, et naquit à Horzin, en Bohême, vers 1760. Le maître de l'école où il fut placé dans son enfance découvrit ses rares dispositions pour la musique, et s'attacha à les développer. Les progrès de Neubauer furent rapides, et quoique fort jeune lorsqu'il se rendit à Prague, il possédait non-seulement une connaissance assez étendue de la langue latine, dans laquelle il s'exprimait avec facilité, mais il était déjà violoniste habile et compositeur élégant. Après avoir passé quelques années à Prague, il alla à Vienne, y fit la connaissance de Haydn, de Mozart, et de son compatriote Wranitzky, dont il étudia les ouvrages avec fruit. Il écrivit à Vienne l'opéra *Ferdinand et Yarico* qui fut représenté au théâtre de Schikaneder, et qui fut publié en partition pour le piano. Lorsqu'il quitta Vienne, il voyagea en donnant des concerts et vécut alternativement à Spire, Heilbronn, Mayence, Coblentz, et dans quelques autres villes qui avoisinent le Rhin. Homme de talent et même de génie, il vivait d'une manière indépendante, et dans le désordre, s'enivrant chaque jour, et travaillant au milieu du bruit dans les salles communes des auberges où il s'arrêtait. En 1790 le prince de Weilbourg le choisit pour diriger sa chapelle; mais peu d'années après, le pays fut envahi par les armées françaises, la chapelle fut dissoute, et Neubauer se réfugia à Minden, où il demeura jusqu'à ce que le prince de Schaumbourg le fit venir à Bückebourg, en qualité de maître de concert. Ce prince lui ayant permis de faire exécuter ses compositions dans sa chapelle, le vieux Bach, qui la dirigeait, ne vit pas sans un secret dépit que ces ouvrages renfermaient des effets d'instrumentation et des modulations où il y avait plus de nouveauté que dans les siens; il ne put s'empêcher d'exprimer une opinion peu favorable à ces productions où il avait remarqué plusieurs fautes contre la pureté de l'harmonie. Instruit de cette critique, Neubauer ne garda aucune mesure, et porta au vieillard le défi de traiter concurremment un sujet de fugue; mais cette affaire fut assoupie et n'eut pas de suite. Peu de temps après Bach mourut, et Neubauer lui succéda comme maître de chapelle. La position honorable qu'il venait de prendre lui permit d'épouser une demoiselle de bonne famille de Bückebourg; mais il ne jouit pas longtemps des avantages de sa nouvelle situation, car il mourut à l'âge de trente-cinq ans, le 11 octobre 1795, des suites de son intempérance. On doit regretter que le désordre de sa vie, la précipitation qu'il mettait à écrire ses ouvrages, et le défaut d'instruction ne lui aient pas permis de développer les dons heureux qu'il avait reçus de la nature; car il était né pour être un compositeur distingué. Telles qu'elles sont, ses productions renferment une multitude de traits heureux qui indiquent une excellente organisation. Quoiqu'il soit mort jeune et que sa vie ait été fort agitée, il a beaucoup écrit, et la plupart de ses productions ont été favorablement accueillies par le public.

La liste des pricipaux ouvrages de Neubauer se compose de la manière suivante : 1° *Symphonies à grand orchestre,* op. 1; op. 4, nos 1, 2, 3; op. 8, nos 1, 2, 3, Offenbach, André; op. 11; *la Bataille,* ibid.; op. 12, nos 1, 2, 3, *ibid.* 2° *Quatuors pour 2 violons, alto et basse,* op. 3, nos 1, 2, 3, Offenbach, André; op. 6, nos 1, 2, 3, 4, *ibid.;* op. 7, nos 1, 2, 3, *ibid.* 3° *Trios pour 2 violons et basse,* op. 9, Augsbourg, Gombart. 4° *Duos pour 2 violons, violon et alto, violon et basse,* op. 5, *ibid.;* op. 9, Offenbach, André; op. 10, Augsbourg, Gombart; op. 11, *ibid.;* op. 14, *ibid.;* op. 35, *ibid.* 5° *Sonates pour violon,*

avec accompagnement d'alto, op. 13, Augsbourg, Gombart. 6° *Concerto pour violoncelle* (en *si* bémol), Mayence, Schott. 7° *Concerto pour flûte*, Offenbach, André. 8° *Trios pour flûte, violon et alto*, Augsbourg, Gombart; op. 16, *ibid.* 9° *Duos pour 2 flûtes*, op. 15, Offenbach, André. 10° *Concerto pour le piano*, op. 21, Brunswick, Spehr. 11° Sonate pour piano, violon et basse; op. 20, *ibid.* 12° Variations pour piano avec violon, op. 2, Offenbach, André. 13° Cantate sur la situation de la patrie allemande, gravée en 1795. 14° Vingt chansons allemandes avec accompagnement de piano, Rinteln, 1795. 15° Six chansons avec accompagnement de piano, Heilbronn.

NEUBAUER (JEAN), musicien allemand inconnu qui vivait vers la fin du dix-huitième siècle, et dont on trouve des compositions indiquées dans les catalogues de Bossler, à Spire (1791), et de Træg, à Vienne (1800). Gerber suppose (Nouveau Lexique des musiciens) qu'il vivait à Vienne, ou du moins en Autriche. Quoi qu'il en soit, les ouvrages indiqués sous ce nom sont : 1° Six quatuors pour flûte, violon, alto et basse. 2° Symphonie concertante pour 2 clarinettes et orchestre. 3° Deux nocturnes pour flûte traversière, flûte d'amour, 2 altos, 2 cors et violoncelle. 4° Duo pour cor et viole.

NEUFVILLE - DE - BRUNAUBOIS-MONTADOR (le chevalier JEAN-FLORENT-JOSEPH DE), capitaine d'une compagnie de sous-officiers invalides, à Lorient, né en 1707, à Sangaste, près de Calais, a publié beaucoup de petits écrits parmi lesquels on remarque : *Lettre au sujet de la rentrée de la demoiselle le Maure à l'Opéra*, Bruxelles, 1740, in-12.

NEUGEBAUER (WENCESLAS), né à Gumpersdorf, dans le comté de Glatz, brilla comme chanteur sur le théâtre allemand, depuis 1794 jusqu'en 1810. Il mourut d'une fièvre nerveuse le 8 juin 1811. Sa voix était une belle basse, et il excellait dans les rôles d'*Osmin* (de l'Enlèvement du Sérail), et de *Sarastro* (de la Flûte enchantée).

NEUGEBAUER (ANTOINE), facteur d'orgues, né en Silésie, était établi à Neisse, vers la fin du dix-huitième siècle. Il construisit dans l'église évangélique de cette ville, en 1798, un orgue de 22 jeux, avec deux claviers et pédale. On y admire les jeux de basson et de voix humaine.

NEUHAUSER (LÉOPOLD), musicien né dans le Tyrol, vivait à Vienne vers la fin du dix-huitième siècle. Il a publié de sa composition : 1° Douze variations pour violon et basse, Vienne, 1799. 2° Six valses pour deux guitares, Bonn, Simrock. 3° Six variations pour guitare, violon ou clarinette, Vienne, 1801. 4° Plusieurs recueils de danses allemandes. Cet artiste a laissé en manuscrit : 5° Quatre nocturnes, le premier pour violon, deux altos et violoncelle; le second pour mandoline, violon, alto, 2 cors et violoncelle; le troisième pour 2 violons, 2 hautbois, 2 cors, alto et basse. 6° Quatuor pour 2 violons, alto et basse.

NEUKIRCH (ANTOINE), facteur d'orgues à Munich, a construit en 1585, pour la chapelle de l'électeur de Bavière, un instrument pour lequel il lui a été payé 356 florins.

NEUKIRCH (BENJAMIN), naquit le 27 mars 1665, à Reinke, petit village de la Silésie. A l'âge de huit ans il commença ses études au lycée de Bojanova, puis entra au gymnase de Breslau, passa en 1682 à celui de Thorn, et suivit les cours de l'université de Francfort-sur-l'Oder en 1684. Douze ans après il était précepteur du fils du premier ministre Haugwitz, à Berlin. Désigné en 1703 comme professeur de l'académie de cette ville, il renonça plus tard à cette place pour celle de précepteur du prince héréditaire à Anspach, dont il fut ensuité nommé conseiller. Il mourut à Anspach le 15 août 1729, à l'âge de soixante-quatre ans. On a de lui un livre intitulé : *Andachtsubungen zur Kirchenmusik* (Considérations pieu-

ses concernant la musique d'église), Francfort, 1725, in-8°.

NEUKOME (G.-E.), violoniste et professeur de musique à Saint-Quentin, actuellement vivant, est connu par les compositions suivantes : 1° Thême varié pour violon, avec quatuor ou piano, op. 1, Paris, Richaut. 2° Rondo brillant pour violon et orchestre, op. 2, *ibid.* 3° Thême varié pour violon et quatuor ou piano, op. 2, *ibid.* 4° *Idem*, op. 4, *ibid.*

NEUKOMM (SIGISMOND), compositeur, est né le 10 juillet 1778, à Salzbourg. Dès la sixième année de son âge il montra un penchant décidé pour la musique. Son premier maître fut l'organiste Weissauer, que Neukomm fut bientôt en état d'aider dans l'exercice de ses fonctions. La plupart des instrumens à cordes et à vent lui étaient devenus familiers, et sur quelques-uns il était d'une habileté assez remarquable. Dans sa quinzième année il obtint la place d'organiste à l'université. Son père, homme instruit et premier professeur de l'école normale de Salzbourg, lui fit faire des études classiques dont les avantages se sont révélés en beaucoup de circonstances de sa vie. Pendant qu'il suivait les cours des colléges, Michel Haydn, dont la femme était parente de la mère de Neukomm, lui donna des leçons de contrepoint et d'harmonie, et se fit souvent remplacer par lui dans ses fonctions d'organiste de la cour. Parvenu à l'âge de dix-huit ans, Neukomm fut nommé corépétiteur de l'Opéra : cette occupation acheva de développer son penchant pour la musique, et lui fit prendre la résolution de se livrer exclusivement à la culture de cet art. Après avoir achevé à l'université ses cours de philosophie et de mathématiques, il quitta Salzbourg en 1798 et se rendit à Vienne, où Joseph Haydn, sur la recommandation de son frère, l'adopta pour élève et le traita comme un fils. Pendant plusieurs années le jeune artiste recueillit les fruits de cette heureuse position, et reçut les conseils de l'homme célèbre. Vers la fin de 1806 Neukomm s'éloigna de Vienne pour se rendre à Pétersbourg, prenant sa route par la Suède. Arrivé à Stockholm en 1807, il y fut nommé membre de l'académie de musique, puis il se rendit à Pétersbourg, où la direction de la musique de l'Opéra allemand lui fut confiée. La société philharmonique de cette ville le choisit aussi pour un de ses membres. Pendant son séjour dans cette capitale et à Moscou il fit exécuter avec succès quelques-unes de ses compositions; mais ses premiers ouvrages ne furent publiés qu'après son retour en Allemagne. Une maladie sérieuse, occasionnée par l'avis de la mort de son père, l'obligea de renoncer à la direction de la musique du théâtre impérial allemand. De retour à Salzbourg, il y resta peu de temps, et se rendit à Vienne où il n'arriva qu'au moment de la mort de Haydn.

Après la paix qui suivit la campagne de 1809, Neukomm vint à Paris où ses liaisons avec les artistes et les savans les plus distingués le fixèrent pendant plusieurs années. Il y trouva dans la princesse de Vaudémont une protectrice qui le présenta au prince de Talleyrand et le lui recommanda avec chaleur. A cette époque, Dussek était attaché comme pianiste à la maison de ce personnage politique ; mais déjà sa santé commençait à s'altérer. Bientôt après il fut obligé de se rendre à Saint-Germain, dans l'espoir qu'un air plus pur pourrait hâter sa guérison, et pendant son absence, Neukomm le remplaça près du prince. On sait qu'après avoir langui dans sa retraite champêtre, Dussek y mourut en 1812. Dès ce moment, Neukomm fut définitivement installé chez le prince de Talleyrand. En 1814 il l'accompagna au congrès de Vienne; un *Requiem* qu'il avait composé en commémoration de Louis XVI fut exécuté dans l'église St-Étienne de cette ville, par un chœur de 300 chanteurs, en présence des empereurs, rois et princes réunis au congrès. En 1815 le prince de

Talleyrand fit obtenir à Neukomm la décoration de la Légion d'honneur, et des lettres de noblesse. De retour à Paris après les cent jours, il y reprit ses travaux. En 1816 il accompagna le duc de Luxembourg, qui allait en ambassade extraordinaire à Rio-Janeiro. Le roi don Pedro le choisit pour maître de sa chapelle et lui fixa un traitement considérable. Neukomm en jouit pendant plus de quatre ans; mais après la révolution du Brésil, qui obligea le roi à repasser en Europe, il renonça de son propre mouvement à son titre et aux appointemens qui y étaient attachés. De retour à Paris au mois d'octobre de la même année, il reprit sa place dans l'hôtel de Talleyrand, et recommença ses travaux et les douces habitudes de sa vie.

Depuis longtemps il éprouvait le désir de visiter l'Italie; en 1826 il réalisa son projet de voyage en ce pays, qui lui offrait des objets d'études variées. Milan, Florence, Bologne, Rome, Naples, Venise, furent tour à tour visitées par lui. Dès ce moment, un goût passionné de voyages sembla s'être emparé de lui. En 1827 il parcourut la Belgique et la Hollande; deux ans après l'Angleterre et l'Écosse furent visitées par lui : il y fut accueilli avec distinction par Walter Scott et quelques autres hommes remarquables. Rentré à Paris dans les premiers mois de 1830, il n'y resta que peu de temps, parce qu'il accompagna Talleyrand dans son ambassade à Londres, après la révolution de juillet. Après deux années de séjour dans cette capitale, il fit un voyage à Berlin en 1832, et y fit exécuter deux fois son oratorio *la Loi de l'Ancien Testament,* ainsi que plusieurs autres compositions; puis il visita ses amis de Leipsick et de Dresde. De retour à Londres, il y passa l'hiver de 1832-1833, fit ensuite un second voyage en Italie, et s'arrêta dans le midi de la France pendant l'hiver de 1833-1834. Profitant de la proximité de Toulon, il fit une excursion à Alger et dans les possessions françaises de l'Afrique. Paris et Londres le revirent pendant les années 1835 et 1836. Il s'était proposé de parcourir l'Amérique septentrionale pendant cette dernière année; mais une maladie douloureuse le retint en Angleterre au moment même où il allait s'embarquer. Rendu à la santé, il reprit le cours de ses voyages, visita de nouveau la Belgique, Francfort, Darmstadt, Heidelberg, Manheim et Carlsruhe. Dans les dernières années, il a vécu à Paris. Au moment où cette notice est écrite (juillet 1840) il vient de diriger une fête musicale à Beauvais, où il a fait exécuter plusieurs de ses compositions.

Nonobstant les distractions multipliées de ses voyages, Neukomm a produit une si grande quantité de compositions de tout genre, qu'il est difficile de comprendre qu'il ait eu le temps nécessaire pour le travail matériel d'un si grand nombre d'ouvrages. Depuis l'âge de vingt-cinq ans il tient un catalogue thématique de ce qu'il a écrit; voici le résumé qu'il m'en a envoyé en 1837 : I. Musique religieuse à plusieurs parties, avec ou sans accompagnement. 1° *Oratorios :* 2 en anglais; 5 en allemand. 2° *Messes :* 15 complètes. 3° *Te Deum :* 5. 4° *Grands chœurs :* 3 en anglais; 1 en russe. 5° *Cantates d'église :* 3 en anglais; 1 en français; 1 en italien. 6° *Morceaux détachés à plusieurs parties :* 25 en latin; 9 en français; 12 en anglais; 2 en allemand. 7° Collection d'antiennes et d'autres morceaux à plusieurs parties, en langue latine, composés pendant le voyage de Brest à Rio-Janeiro. 8° Collection considérable d'hymnes chorales sur des paroles anglaises. 9° *The morning and evening service* (Service du matin et du soir, à 4 parties), complet. Ces deux derniers ouvrages, qui renferment une multitude de pièces, ont été composés en Angleterre. 10° *Psaumes à voix seule :* 4 en latin; 7 en italien; 10 en anglais; 17 en allemand. 11° *Psaumes à plusieurs parties :* 10 en latin; 2 en russe; 7 à 2 voix, en anglais; 3 à

3 voix, *idem;* 2 à 4 voix, *idem;* 3 à 5 voix, *idem;* 2 à grand chœur, *idem;* 1 à double chœur pour 8 voix, *idem.* 12° *Cantates d'église et morceaux détachés, à voix seule :* 62 en anglais; 16 en latin; 2 en italien; 2 en français; 27 en allemand. II. Musique dramatique. 13° 10 opéras allemands. 14° 3 scènes détachées en italien. III. Musique vocale de concert et de chambre. 15° *Chœurs :* 2 en portugais; 4 en anglais; 2 en allemand. 16° *Trios :* 2 en italien; 1 en anglais; 1 en français. 17° *Duos :* 1 en italien; 5 en français. 18° *Cantates :* 1 en français; 2 en italien. 19° 73 chansons allemandes. 20° 75 chansons anglaises. 21° 50 romances françaises. 22° 4 canzonettes italiennes. IV. Musique instrumentale. 23° *Fantaisies et élégies à grand orchestre :* 7. 24° 5 ouvertures détachées. 25° Une symphonie à grand orchestre. 26° Quintettes, quatuors, etc., pour divers instrumens, au nombre de 23. 26° 25 marches militaires et autres pièces d'harmonie. 28° Duos, valses, etc., pour divers instrumens. 29° Un concerto pour piano. 30° 10 sonates et caprices pour le même instrument. 31° Variations *idem,* 9 suites. 32° 8 fantaisies *idem.* 33° 57 pièces d'orgue. 34° Des exercices d'harmonie et des solféges. La récapitulation de ces compositions, faite au mois d'août 1836, présente un ensemble de 524 œuvres de musique vocale, et de 219 de musique instrumentale : en tout, 743. Beaucoup de ces morceaux ont été publiés en France, en Allemagne et en Angleterre; mais un grand nombre est resté en manuscrit. Neukomm est considéré comme un des meilleurs organistes de l'époque actuelle.

NEULING (....), vraisemblablement violoniste et virtuose sur la mandoline, a vécu à Vienne dans les premières années du siècle présent. On a gravé de sa composition plusieurs ouvrages parmi lesquels on remarque : 1° Polonaise brillante pour piano et violon, op. 2, Vienne, Haslinger. 2° Rondo pour violon principal, avec deux violons, alto et violoncelle, op. 6, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 3° Polonaise pour violon principal avec 2 violons, alto et violoncelle, op. 7, Vienne, Diabelli. 4° Sonate pour piano et mandoline, op. 8, Vienne, Haslinger.

NEUMANN (Martin), compositeur allemand du dix-septième siècle, est auteur d'une messe à 5 voix indiquée dans le Catalogue de Parstorff.

NEUMANN (Jean Christophe), facteur d'orgues à Metfersdorf, en Silésie, vers le milieu du dix-huitième siècle, a construit en 1744 un petit instrument dans l'église de Lœwenberger, qui ne lui fut payé que 252 écus (environ 950 francs).

NEUMANN (Charles Gottlieb ou Théophile), né à Glogau, dans la première moitié du dix-huitième siècle, fut un facteur d'orgues distingué. En 1752 il construisit un orgue de vingt-six jeux dans la cathédrale, et en 1757 il en fit un autre de vingt-quatre jeux dans le temple évangélique.

NEUMANN. Plusieurs musiciens de ce nom ont publié des compositions de différens genres et ont été confondus, parce que les renseignemens manquent sur leur personne, et que leurs prénoms mêmes ne sont pas connus. Guidé par la nature de leurs ouvrages, les époques de leur publication et les lieux où ils ont paru, j'ai cru pouvoir les distinguer de la manière suivante :

NEUMANN (G.), claveciniste et compositeur hollandais, vivait à Amsterdam vers 1770. Il a publié : 1° Des mélodies pour le psautier, sous ce titre : *Musikaale Zangweiser van het Boeck der Psalmen.* 1re et 2e suites pour le chant et la basse. 2° Six petites sonates pour le piano, avec deux violons et basse, Amsterdam, Hummel. 3° Chansons hollandaises variées pour le clavecin, *ibid.* 4° Trois pièces de clavecin avec flûte ou violon, op. 3, *ibid.*, et Berlin, Hummel. 5° Trois *idem,* dont la 3me à 4 mains, op. 4, *ibid.* 6° Deux *idem*, tirées de l'opéra d'*Atys*, op. 5,

ibid. 7° Cinq *idem,* tirées de *Nina,* avec deux violons, op. 6, *ibid.* 8° Deux *idem,* avec accompagnement de deux violons et violoncelle, tirées d'*Azémia,* op. 7, *ibid.* 9° Six *idem*, avec violon et violoncelle, tirées de l'opéra *les Amours d'été,* op. 8, *ibid.* 10° Air (*Oui, noir n'est pas si diable,* etc.) varié pour le clavecin, *ibid.*

NEUMANN (FRÉDÉRIC), premier ténor au théâtre d'Altona, dans les années 1797 et 1798, chantait à Vienne en 1801. Il fut aussi compositeur dramatique et fit représenter : 1° *La Fille avec la bague*, petit opéra, 1798. 2° *Le Faux recruteur,* petit opéra. Il a laissé aussi en manuscrit une sérénade pour le comte de Benjofski, et un recueil de mélodies sous le titre singulier de *Gesænge zum Todtenkopf* (Chants à la tête de mort), 1790.

NEUMANN (F.-A.), pianiste et compositeur, vivait à Vienne vers 1805. Il a publié : 1° Vingt-cinq œuvres de variations pour le piano, sur des thèmes d'opéras et de ballets français et italiens, tels que *Faniska, Aline, les Petits Savoyards, Romeo e Giulietta,* etc., Vienne, Weigl et Haslinger. 2° Plusieurs œuvres de polonaises pour piano, *ibid.* 3° Quelques recueils de danses allemandes et de valses pour le même instrument, *ibid.*

NEUMANN (....), clarinettiste et professeur de musique à Francfort, au commencement du siècle présent, s'est fait connaître par les publications suivantes : 1° Concertino pour clarinette et orchestre, en forme de scène chantante, op. 19, Offenbach, André; 2me *idem,* op. 48, Bonn, Monpour. 2° Duos pour 2 clarinettes, op. 20 et 24, Offenbach, André. 3° Études ou caprices pour clarinette seule, op. 23, *ibid.* 4° Variations pour hautbois avec accompagnement de 2 violons, alto et basse, op. 9, *ibid.* 5° Sérénade pour hautbois et guitare, op. 16, *ibid.* 6° Duos pour 2 violons, op. 12, *ibid.* 7° Air varié pour flûte, violon et guitare, op. 1, Mayence, Schott. 8° Plusieurs sérénades pour clarinette et guitare, cor de bassette et guitare, flûte et guitare, violon et guitare, alto et guitare, op. 2, 5, 15, 17, 27, Offenbach, André. 9° Concertino pour hautbois, op. 38, Bonn, Monpour.

NEUMANN (H.), flûtiste et compositeur à Hanovre, actuellement vivant, a publié de sa composition : 1° Quatuor pour flûte, violon, alto et basse, op. 22, Hanovre, Bachmann. 2° Divertissement *idem*, op. 25, *ibid.* 3° Grand trio pour 3 flûtes, Offenbach, André. 4° Duos faciles pour 2 flûtes, op. 30, Bonn, Simrock. Peut-être l'auteur de ces ouvrages est-il le même que le précédent : dans ce cas, il aurait changé sa résidence dans ces derniers temps.

Il y a aussi un professeur de musique nommé Neumann (J.-C.) à Hildburghausen, en Saxe : il a publié quelques danses et marches pour piano.

NEUMANN (CHARLES), de Leipsick, a publié une notice sur Jean-Adam Hiller, considéré comme homme, comme artiste et comme professeur de musique. Cette notice est suivie d'un discours prononcé aux obsèques de ce savant musicien : elle a pour titre : *Johann Adam Hiller : eine bescheidene Würdigung zeiner Verdienste als Mensch, Künstler and Schulmann, nebst einer Rede gesprochen an seinem Grabe,* Leipsick, 1804, in-8°.

NEUMARCK (GEORGE), né le 16 mars 1621, à Mulhausen, fut secrétaire des archives et bibliothécaire à Weimar, où il mourut le 8 juillet 1681. Il a publié à Jéna, en 1657, un recueil de mélodies intitulé : *Fortgepflantzer musikalisch-poetischer Lustwald.* On lui attribue la mélodie du cantique : *Wer nur den lieben Gott læsst walten,* etc.

NEUMAYER (ANDRÉ), né le 24 octobre 1750, à Grossmehring, près d'Ingolstadt, entra dans l'ordre des chanoines réguliers à Polling, et y remplit les fonctions d'organiste et de directeur du chœur. Il écrivit pour l'église de son couvent beaucoup de musique d'église fort estimée en Bavière.

Après la suppression de son ordre, il a obtenu une cure dans les environs de Munich. Il n'a pas publié ses compositions pour l'église.

Un autre musicien du même nom a publié, à Vienne, des polonaises, valses et contredanses.

NEUNER (CHARLES), né au faubourg de Munich, le 29 juillet 1778, apprit de son père (Martin Neuner) les élémens de la musique, puis reçut des leçons d'un moine du couvent de Saint-Jérôme, près de sa ville natale. Plus tard il fit ses études humanitaires chez les bénédictins de Tegernsée, et y apprit à jouer du violon. De retour à Munich, il se livra à l'étude de l'art du chant, sous la direction de Valesi, et apprit de Joseph Grætz la composition et le piano. Admis dans la chapelle du roi de Bavière comme violoniste, il a composé pour le théâtre la musique des ballets dont les titres suivent : 1° *La mort d'Hercule*. 2° *Vénus et Adonis*. 3° *L'Union de la Danse et de la Musique*. 4° *La Caverne de brigands*. 5° *Le docteur Faust*. 6° *Les trois Esclaves*. Cet artiste a écrit aussi pour l'église : *Die Schœpfungstage* (les Jours de la Création), cantate religieuse pour 2 soprani, 2 ténors et basse, avec 2 violons, alto, basse et orgue, en partition, op. 8, Munich, Sidler, et les psaumes de la pénitence à 4 voix et orchestre, en partition, op. 9, *ibid.* On a gravé les airs de quelques-uns des ballets de Neuner.

NEUSIEDLER (JEAN), luthier à Nuremberg, né dans les dernières années du 15e siècle, perfectionna la construction du luth, particulièrement à l'égard du diapason du manche (*voyez* Baron, *Untersuchung des Instruments der Laute*, p. 56). Ses instrumens furent recherchés dans toute l'Europe. Lui-même en jouait fort bien. Il mourut au mois de janvier 1563. Walther attribue à cet artiste deux livres de pièces de luth qui appartiennent à celui qui est l'objet de l'article suivant.

NEUSIEDLER (MELCHIOR), luthiste habile, peut-être fils du précédent, né à Nuremberg dans la première moitié du seizième siècle, fit en 1565 un voyage en Italie avec Philippe Camerarius, et retourna en Allemagne l'année suivante. Il se fixa alors à Augsbourg; mais après la mort d'Antoine Fugger, son protecteur, il retourna à Nuremberg, où il mourut en 1590. On a publié de sa composition : *Deutsch-Lauterbuch darinnen kunstriche Motetten*, etc. (Livre de tablature allemande pour le luth, où l'on trouve des motets, des pièces françaises, italiennes, allemandes, etc.) Strasbourg, 1574, in-fol. Une deuxième édition de cet ouvrage a paru dans la même ville, en 1596, in-fol. Il a été aussi réimprimé à Venise, en 1595, sous ce titre : *Il primo libro in tabulatura di liuto*, in-fol. Neusiedler a aussi arrangé six motets de Josquin Deprès à six parties en tablature de luth, et les a publiés en un recueil, à Strasbourg, en 1587, in-fol.

NEUSS (HENRI GEORGE), né le 11 mars 1654, à Elbingerode, dans le Hanovre, fut d'abord prédicateur à Quedlinbourg, puis pasteur à l'église Saint-Henri de Wolfenbuttel, et en dernier lieu conseiller du consistoire, premier pasteur et surintendant de l'école de la ville à Werningerode, où il mourut le 30 septembre 1716. Mattheson assure (*Grundlage einer Ehrenpforte*) que Neuss avait près de cinquante ans lorsqu'il commença l'étude de la musique, dans le dessein d'harmoniser à quatre parties les mélodies du livre choral, pour l'usage de sa paroisse. Pour réaliser ce projet, il prit, en 1708, des leçons de contrepoint du chantre Bokemeyer, de Wolfenbuttel, quoiqu'il ne pût résoudre les difficultés que par correspondance avec son maître. Environ cinquante ans après, on se servait encore à Werningerode des chants chorals harmonisés par Neuss. En 1691 il écrivit une lettre à Werkmeister, sur l'usage et l'abus de la musique, que celui-ci a fait imprimer comme préface de son écrit intitulé : *Der edlen Musik-Kunst Würde, Gebrauch*

und Missbrauch, etc., Francfort et Leipsick, 1691, in-4°. Il avait laissé en mourant un manuscrit qui ne fut publié que trente-six ans après sa mort, sous ce titre : *Musica parabolica, oder parabolische Musik, das ist, Erœrterung etlicher Gleichnisse und Figuren, die in der Musik, absonderlich an der Trommete befindlich, dadurch die allerwichtigsten Geheimnisse der heiligen Schrift, denen Musik-Verstændigen gar deutlich abgemahlet wird* (Musique parabolique, ou explication de quelques paraboles et figures qui se trouvent dans la musique, particulièrement dans la trompette, par laquelle on donne une démonstration claire de quelques vérités de la sainte Écriture à ceux qui sont instruits dans la musique). Dans cet opuscule bizarre, divisé en 91 paragraphes, Neuss établit une comparaison entre la musique, l'univers, Dieu, Satan, le ciel et l'enfer. Il divise les quatre octaves de l'ancien clavier de l'orgue, depuis l'*ut* grave jusqu'à l'*ut* aigu, en deux grands cercles superposés qui se touchent par leur circonférence. Chacun de ces cercles renferme deux octaves. Le cercle inférieur représente le monde infernal ; le supérieur, le monde céleste. Un troisième cercle coupe les deux premiers en parties égales, appuyant les points opposés de sa circonférence sur leur axe horizontal. Celui-là représente le monde terrestre ; il renferme aussi deux octaves et participe du monde céleste et du monde infernal, pour indiquer que la source du bien et du mal se trouve dans le cœur de l'homme. Dans un autre endroit, on voit que l'accord consonnant, appelé *triade harmonique* au temps de Neuss, est l'emblème de la sainte Trinité : le son fondamental représente Dieu le Père ; la quinte est assimilée au Fils, et la tierce, qui participe de l'harmonie des deux autres, représente le Saint-Esprit. Tout le livre est dans ce goût. A la page 90 on trouve un autre morceau intitulé *Kurtzer Entwurf von der Musik* (Esquisse abrégée de la musique). Cette esquisse n'est que le développement du sujet traité dans la préface du livre de Werkmeister cité plus haut. Elle est divisée en trois chapitres, dont le premier traite de la noblesse et de l'excellence de la musique ; le second, de son usage et de son utilité ; et le dernier, de l'abus qu'on en fait. L'auteur aurait dû comprendre que le plus grand abus qu'on puisse faire de cet art est de le prendre pour prétexte de semblables extravagances.

NEVEU (H.), né à Bruxelles, vers 1750, se fixa jeune à Paris, et y donna des leçons de clavecin. On voit par les almanachs de musique qu'il y était encore en 1789, et qu'il avait le titre de claveciniste du comte d'Artois. On a gravé de sa composition : 1° Six trios pour clavecin, violon et basse, op. 1, Bruxelles et Paris. 2° Variations sur des airs d'opéras-comiques, n° 1, Paris, Leduc ; Augsbourg, Gombart. 3° Pots-pourris pour le clavecin ; n°s 1 et 2, Paris, Naderman ; n° 3, Paris, Leduc ; n° 4, Naderman.

NEVIL (....), savant anglais qui vivait dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a fait imprimer dans les Transactions philosophiques (n° 337, p. 270) une dissertation intitulée : *Antient trumpets found in Ireland* (Ancienne trompette trouvée en Irlande). Suivant l'opinion de l'auteur de ce morceau, l'instrument dont il s'agit appartenait aux premiers temps du christianisme, et servait dans les funérailles.

NEWTE (JEAN), recteur à Tiverton, dans le Devonshire, vivait à la fin du dix-septième siècle. On a de lui un sermon sur l'usage des orgues dans les églises, sous ce titre : *The lawfulness and use of organs in Christian churches, a sermon on Ps. CI,* 4. Londres, 1696, in-4°. Ce sermon a été réimprimé à Londres, en 1701, in-4°.

NEWTON (JEAN), mathématicien anglais et docteur en théologie, naquit en 1622, à Oundle, dans le comté de Northampton. Après la restauration il fut fait chapelain de Charles II, puis il obtint le

titre de recteur de Ross, dans le comté de Hereford, où il mourut le 25 décembre 1678. Il a publié beaucoup de livres élémentaires, particulièrement sur les mathématiques, et une sorte d'encyclopédie des sciences intitulée : *Introductio ad logicam, rhetoricam, geographiam, musicam*, etc. Londres, 1667, in-8°. Une traduction anglaise de ce livre a paru dans la même année sous ce titre : *English Academy, or a brief introduction to the seven liberal arts*, in-8°.

NEWTON (ISAAC), savant illustre dont le nom est célèbre parmi ceux mêmes qui ne comprennent pas la nature de ses travaux, naquit à Volstrope, dans la province de Lincoln, le 25 décembre 1642, et mourut de la pierre, à Londres, le 20 mars 1727. L'histoire de la vie et des découvertes de ce grand homme n'appartient pas à ce dictionnaire; il n'y trouve place que pour la 14e observation du second livre de son Optique, où il établit l'analogie qu'il avait trouvée entre l'ordre des couleurs, suivant les différens degrés de réfraction des rayons lumineux dans le prisme, avec les sons de la gamme. Newton s'est contenté d'indiquer sommairement cette analogie, sans essayer d'en donner la démonstration scientifique, parce qu'il en avait sans doute aperçu les difficultés. Elles consistent en ce que les proportions numériques de l'ordre des couleurs, en raison des divers degrés de réfrangibilité des rayons lumineux, ne sont pas celles de l'ordre des sons de nos gammes majeure ou mineure, et qu'il en résulterait une autre gamme mixte qui ne répondrait à aucune tonalité, puisqu'elle serait disposée de la manière suivante : *ré, mi, fa, sol, la, si, ut, ré.* Mairan a développé les conséquences de l'observation de Newton, dans un Mémoire inséré parmi ceux de l'Académie royale des sciences de Paris (ann. 1737, pages 1-48). C'est aussi cette observation qui a donné lieu à la rêverie du clavecin oculaire du jésuite Castel (*Voyez* MAIRAN et CASTEL. *Voyez* aussi FIELD (Georges) au Supplément).

Dans les *Nugæ antiquæ*, recueil de pièces publiées à Londres en 1769, on trouve une lettre de Harrington à Newton, datée du 22 mai 1693, concernant les proportions des intervalles, avec la réponse de Newton sur ce sujet. Il s'agit du théorème de Pythagore, contenu dans la 47e proposition du premier livre des *Élémens* d'Euclide, et que Harrington considérait comme plus propre à exprimer les intervalles de la proportion sesquialtère que l'Hélicon de Ptolémée, expliqué par Salinas et par Wallis. Dans sa réponse, Newton partage l'opinion de Harrington. Hawkins a reproduit ces lettres dans le troisième volume de son Histoire générale de la musique (p. 140-143).

NEWTON (BENJAMIN), ecclésiastique anglais, professeur du collége de Jésus, à Cambridge, et vicaire à Sundhurst, dans le comté de Gloucester, vivait vers le milieu du dix-huitième siècle. A l'occasion de la réunion des chœurs de trois églises pour un festival de musique, au profit d'une institution de charité, en 1760, il a prononcé un sermon dont le texte était pris dans le 46e psaume. Ce sermon a été imprimé sous ce titre : *Musick Meeting of 3 choirs, on Ps. XLVI*, 9. Cambridge, 1760, in-4°.

NÉZOT (GABRIEL), né le 12 septembre 1776 à Gondrecourt, dans le duché de Bar, est entré comme élève au Conservatoire de Paris en 1795, et y a achevé son éducation musicale, sous la direction de Ladurner. Devenu professeur de piano, il a fait à l'époque de la paix d'Amiens un voyage en Angleterre, et y a publié deux airs variés pour son instrument. De retour à Paris, il est rentré dans la carrière de l'enseignement, et y a fait paraître quelques romances, et une fantaisie pour le piano, Paris, Leduc. J'ignore si cet artiste vit encore.

NICAISE (CLAUDE), chanoine de la Sainte-Chapelle de Dijon, naquit dans cette ville, en 1623. Après avoir achevé ses études dans sa ville natale, il recom-

mença sa philosophie à l'université de Paris, puis étudia la théologie au collége de Navarre. En 1655, il fit un voyage en Italie, et s'y lia avec beaucoup d'artistes et de savans. De retour à Dijon, il s'y livra à la culture des lettres. Il mourut le 20 octobre 1701, à Villy, village à sept lieues de cette ville. Il a laissé en manuscrit un *Discours sur la musique des Anciens*, qu'il se proposait de faire imprimer avec quelques lettres d'Ouvrard (*voyez* ce nom) sur le même sujet. Fabricius cite ce discours (*Biblioth. Græc.*, tome II, p. 251) sous le titre latin *De Veterum musicâ Dissertatio;* c'est à cette source que Forkel a puisé (*Allgem. Litter. der Musik*), et tous ses copistes ont répété ce titre; mais Papillon (*Biblioth. des auteurs de Bourgogne*), mieux instruit, indique le titre français.

NICCOLETTI (PHILIPPE), compositeur, naquit à Ferrare en 1563, fit ses études musicales à Bologne sous le P. Cartari, religieux cordelier, maître de chapelle du grand couvent de Saint-François, et vécut quelque temps à Rome, où il était encore en 1620. Il y était maître de chapelle; mais on ignore à quelle église il était attaché. Il a publié : *Madrigali a 5 voci, lib. I.* Venise, 1597, in-4°. Il a laissé aussi beaucoup de musique d'église en manuscrit.

NICCOLINI (FRANÇOIS), compositeur et poète dramatique, vécut à Venise depuis 1669 jusqu'en 1685. Il y fit représenter les opéras suivans de sa composition : 1° *L'Argia*, opéra sérieux; 2° *Il Genserico*, mélodrame; 3° *L'Eraclito;* 4° *Peneloppe la casta.*

NICCOLINI (PAUL), sopraniste, brilla à Rome, en 1721, dans *Comnène*, opéra de Porpora.

NICCOLINI (CHARLES), chanteur distingué, surnommé *delle Cadenze*, à cause de son habileté à exécuter le trille, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. En 1770, il était à Sienne, où il se faisait admirer.

NICCOLINI (MARIANO), brilla comme chanteur à Rome, à Naples et à Venise, depuis 1775 jusqu'en 1790.

NICCOLINI (LOUIS), né à Pistoie en 1769, alla dans sa première jeunesse commencer ses études de musique à Florence, sous la direction de Marc Rutini; puis il entra au Conservatoire de la *Pietà dei Turchini*, à Naples, et y reçut des leçons de contrepoint de Sala. Tritta et Paisiello lui donnèrent aussi des conseils pour l'instrumentation et la conduite des morceaux de musique vocale. En 1787 il écrivit la musique de quelques ballets pour le théâtre Saint-Charles, à Naples. Deux ans après le grand-duc de Toscane, Léopold, le nomma maître de chapelle de la cathédrale de Livourne : il occupait encore cette place en 1812. Niccolini a écrit beaucoup de musique pour l'église, restée en manuscrit, et des divertissemens pour le théâtre.

NICCOLINI (JOSEPH), né à Plaisance, en 1771, était fils d'Omobono Niccolini, maître de chapelle en cette ville. Dès son enfance il montra d'heureuses dispositions pour la musique, qui furent cultivées par son père pendant cinq ans; puis il reçut des leçons de chant de Philippe Macedone; et enfin il entra au Conservatoire de S.-Onofrio, à Naples. Il y demeura sept années et eut le bonheur d'y être dirigé dans ses études par Cimarosa, et par Jacques Insanguine, connu sous le nom de *Monopoli*. Sorti du Conservatoire en 1792, il fit représenter à Parme, pendant le carnaval de l'année suivante, son premier opéra intitulé : *La Famiglia stravagante.* Au printemps de 1794 il écrivit à Gênes deux opéras bouffes, savoir : *Il Principe Spazzacamino*, et *I Molinari.* Appelé ensuite à Milan, il y donna pendant l'automne *Le Nozze campestri.* En 1795, il se rendit à Venise pour y composer l'*Artaserse;* dans la saison du carnaval de 1796 il y fit représenter *La Donna innamorata.* Cet ouvrage fut suivi d'un oratorio en trois parties, exécuté à Césène pendant le carême. En 1797 Gênes le rappela pour l'opéra du

carnaval ; il y écrivit l'*Alzira*, dont le succès classa Niccolini parmi les meilleurs compositeurs italiens de cette époque. Dans l'automne de la même année il dut aller à Livourne, et y composa *La Clemenza di Tito*, qui fut aussi accueilli avec beaucoup de faveur. Crescentini , parvenu alors à la plus belle époque de son talent, excita dans cet ouvrage l'admiration du public jusqu'à l'enthousiasme. *I due Fratelli ridicoli* succédèrent à cette composition, dans l'automne de 1798, à Rome. Quarante jours suffirent à Niccolini pour écrire, en 1799, *Il Bruto*, opéra sérieux à Gênes, et *Gli Scitti* à Milan. A peine ce dernier ouvrage eut-il été représenté, que le compositeur partit pour Naples, où il était engagé à écrire l'oratorio de la *Passion*. De retour à Milan dans l'automne de la même année, il y fit représenter *Il Trionfo del bel sesso*. En 1800 il composa à Gênes l'*Indativo;* au carnaval de 1801, il donna à Milan *I Baccanali di Roma*. C'est dans cet opéra que la célèbre cantatrice Catalani commença à fixer sur elle l'attention de l'Italie. Après le grand succès de cet ouvrage, la réputation de Niccolini s'étendit chaque jour davantage, et les villes principales l'appelèrent tour à tour; ainsi il écrivit en 1802 *I Manli*, à Milan ; *La Selvaggia*, en 1803, à Rome; *Fedra ossia il Ritorno di Teseo*, dans la même ville, en 1804 ; au printemps de 1805, *Il Geloso sincerato*, à Naples ; à la saison d'été *Geribea e Felamone*, dans la même ville ; et à l'automne, *Gl'Incostanti nemici delle donne ;* en 1806 , *Abenhamet e Zoraide*, à Milan ; en 1807 , *Trajano in Dacia*, à Rome. Pendant que Niccolini écrivait cet opéra , *Gli Orazi e Curiazzi* de Cimarosa étaient représentés avec un succès éclatant à Rome. Entrer en concurrence avec cet opéra paraissait téméraire, et le directeur du théâtre avait proposé à Niccolini d'ajourner la représentation de son ouvrage ; mais celui-ci exigea l'exécution de son traité, et sa hardiesse fut récompensée par le succès le plus flatteur qu'il ait obtenu ; car *Trajano in Dacia* fit gagner à l'entrepreneur du spectacle plus de dix-sept mille écus romains (environ 100 mille francs). C'est dans ce même opéra que Velluti se plaça à la tête des chanteurs qui brillaient en Italie à cette époque. En 1808 Niccolini écrivit à Rome *Le due Gemelle ;* et 1809 , *Coriolano*, à Milan; en 1810, *Dario Istaspe*, à Turin ; en 1811 , *Angelica e Medoro*, dans la même ville , *Abradate e Dircea*, à Milan; *Quinto Fabio*, à Vienne, et dans la même ville *Le Nozze dei Morlacchi*, pour le prince de Lobkowitz ; en 1812, *La Feudataria*, à Plaisance. Après cette époque, l'activité de l'artiste se ralentit un peu; cependant il écrivit encore *La Casa del astrologo , Mitridate , L'Ira d'Achille*, à Milan, *Balduino*, à Venise, *Carlo Magno*, à Reggio , *Il Conte de Lennose* , à Parme, *Annibale in Bitinia*, *Cesare nelle Gallie*, *Adolpho* , *La Presa di Granata*, *L'Ero di Lancastro*, *Aspasia ed Agide*, et *il Teuzzone*. Appelé à Plaisance en 1819, en qualité de maître de chapelle de la cathédrale, Niccolini cessa d'écrire pour le théâtre pendant plusieurs années; les succès de Rossini avaient alors rendu l'accès de la scène difficile pour les autres compositeurs ; cependant l'auteur des *Baccanali di Roma* voulut encore s'essayer devant le public , et le 14 août 1828 il fit représenter à Bergame l'*Ilda d'Avenel*, où l'on retrouvait encore quelques traces de son talent : *la Conquista di Malacca*, *Witikind*, et *Il trionfo di Cesare*, sont de faibles productions du même artiste. A tant d'ouvrages dramatiques , il faut ajouter cinq oratorios , les trois premiers pour Venise, et les deux autres pour Bergame ; trente messes, deux *Requiem*, cent psaumes, trois *Miserere*, deux *De profundis*, six litanies de la Vierge, des cantates, des sonates de piano, beaucoup de quatuors pour divers instrumens, et des canzonettes. On a gravé à Vienne les cantates *Andromacha*, et *Ero*, ainsi que trois recueils d'ariettes et de canzonettes. M. Niccolini vivait encore à Plaisance en 1836.

NICET (S.), évêque de Trêves, d'abord abbé dans un monastère dont on ignore le nom, fut élevé à l'épiscopat en 527, et mourut le 5 décembre 566. L'abbé Gerbert a inséré dans sa collection des écrivains sur la musique (t. I, p. 9) un Traité *de Laude et utilitate spiritualium canticorum, quæ fiunt in ecclesiâ christianâ, seu de psalmodiæ bono*, qui lui est attribué. Forkel s'est trompé en disant dans son Histoire de la musique (t. II, p. 197) que Nicet est auteur du *Te Deum* communément attribué à saint Ambroise.

NICHELMANN (CHRISTOPHE), musicien au service du roi de Prusse, naquit à Treuenbriezen, dans le Brandebourg, le 13 août 1717. Après avoir appris de quelques maîtres obscurs les élémens de la musique et du clavecin, il entra en 1730 à l'école Saint-Thomas, de Leipsick, dont la direction était alors confiée à J. S. Bach. Guillaume Friedmann, fils aîné de ce maître, le guida dans ses études de clavecin et de composition. Après trois années de séjour dans cette école, le désir de connaître la musique dramatique le conduisit à Hambourg. L'opéra n'y était plus dans l'état florissant où l'avaient mis quelques grands compositeurs environ trente ans auparavant; mais Nichelmann trouva chez le vieux Keiser, chez Telemann et chez Matheson d'utiles conseils qui le dédommagèrent de la décadence du spectacle. En 1738 il se rendit à Berlin, après avoir fait un court séjour dans le lieu de sa naissance. L'organisation de la chapelle royale et l'établissement de l'Opéra de Berlin, en 1740, lui fournirent les moyens d'achever son instruction dans la musique pratique. Il étudia aussi le contrepoint sous la direction de Quanz, et Graun l'instruisit dans la manière d'écrire pour les voix. Peu de temps après, il composa ses sonates pour le clavecin, qui ont été publiées en deux recueils. Après la mort de son père, privé des secours qu'il en avait reçus jusqu'alors, il fut obligé de songer à se procurer une existence certaine. Sa patrie ne lui offrant point de ressources pour cet objet, il résolut de visiter l'Angleterre et la France, pour y chercher une position convenable; mais arrivé à Hambourg, il reçut de Frédéric II l'ordre de retourner à Berlin, avec la promesse d'y être placé dans la chapelle royale. Il y entra en effet au mois de mars 1745, en qualité de second claveciniste. On ignore les motifs qui lui firent solliciter sa démission en 1756; le roi la lui accorda, et Nichelmann vécut ensuite à Berlin dans le repos, et mourut en 1761. Les compositions de cet artiste sont depuis longtemps oubliées; elles consistent en deux œuvres de sonates pour le clavecin, imprimés à Nuremberg, en 1749, et quelques chansons allemandes publiées dans les écrits périodiques de Marpurg, et dans quelques autres recueils de la même époque. Nichelmann a laissé aussi en manuscrit plusieurs morceaux d'une pastorale qu'il avait composée avec le roi de Prusse et le flûtiste Quanz. Cet artiste n'est maintenant connu que par le livre qu'il a publié sous ce titre : *Die Melodie nach ihren Wesen sowohl, als nach ihren Eigenschaften* (La mélodie considérée en elle-même et dans ses propriétés), Dantzick, 1755, in-4° de 175 pages, avec 22 planches. Gerber dit que cet ouvrage fut écrit par Nichelmann à l'occasion des discussions violentes que la lettre de J.-J. Rousseau sur la musique française avait soulevées en France; cependant on n'y trouve aucune allusion à ces disputes; le sujet y est traité d'une manière sérieuse, et peut-être un peu trop didactique. On y trouve de bonnes choses; Nichelmann y fait preuve de philosophie dans les idées, et établit d'une manière solide les rapports de la mélodie et de l'harmonie. Une critique sévère du livre, publiée sous le pseudonyme de *Dünkelfeind*, et datée de Nordhausen, le 1er juillet 1755, parut en 2 feuilles in-4° sous ce titre : *Gedanken eines Liebhabers der Tonkünst über Herrn Nichelmann Tractat von der Melodie* (Idées d'un amateur de musique sur

le Traité de la mélodie par M. Nichelmann). Celui-ci répondit avec une ironie amère, sous le voile de l'anonyme, dans l'écrit intitulé : *Die Vortreflichkeit des Herrn C. Dunkelfeind über die Abhandlung von der Melodie ins licht gesetzt von einem Musikfreunde* (L'excellence des idées de M. Dünkelfeind sur le Traité de la mélodie, analysée par un amateur de musique), 2 feuilles in-4° (sans date ni nom de lieu). Quelques livres concernant la musique, par Neidhardt, Printz, Mattheson, annotés par Nichelmann, avaient passé dans les mains de Marpurg, puis dans celles de Forkel; ils sont aujourd'hui dans ma bibliothèque.

NICHOLSON (RICHARD), organiste du collége de la Madeleine, à Oxford, obtint en 1595 le grade de bachelier en musique de cette université, et fut le premier professeur de la chaire de musique fondée en 1626 par le docteur Heyther. Il a laissé en manuscrit plusieurs madrigaux, dont un à 5 voix a été inséré dans les *Triumphs of Oriana* publiés par Morley. Nicholson mourut à Oxford en 1639.

NICHOLSON (CHARLES), flûtiste qui a eu beaucoup de réputation en Angleterre, fils d'un autre flûtiste du théâtre de Covent-Garden, naquit à Londres en 1794. Après avoir été attaché aux orchestres de Drury-Lane et de Covent-Garden, il est entré à celui du théâtre italien, et au concert philharmonique, où il s'est fait remarquer par une belle qualité de son et par le brillant de son double coup de langue, qu'il avait appris de Drouet. Les Anglais le plaçaient au-dessus de tous les autres flûtistes; cependant il était inférieur à Tulou sous le rapport de l'élégance du style, et à Drouet pour le brillant de l'exécution. Cet artiste est mort jeune vers 1835. On trouve une analyse de son talent dans le livre de M. James qui a pour titre : *A word or two on the flute* (pages 153-167). On a gravé à Londres beaucoup de compositions de Nicholson pour la flûte, entre autres : 1° *Preceptive lessons for the flute*. 2° *Studies consisting of passages selected from the works of the most eminent flute composers, and thrown into the form of preludes, with occasional fingering, and a set of original exercises*. 3° Douze mélodies choisies, avec des variations pour flûte et piano. 4° Fantaisie avec introduction et polonaise. 5° Trois duos pour deux flûtes, etc. Ces dernières productions ont été aussi publiées à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel.

NICLAS (J. A.), musicien au service du prince Henri de Prusse, à Rheinsberg, naquit à Tettnang, dans la Souabe, vers 1760. Il a publié à Berlin, en 1790, un choix d'airs pour le piano, et de petites pièces pour les commençans. Cet artiste était frère d'une cantatrice qui a brillé quelque temps à Berlin sous le nom de mademoiselle Niclas, et qui depuis 1796 est devenue la femme d'un M. Troschel, conseiller des accises et douanes, dans la Prusse méridionale.

NICOLA (CHARLES), violoniste et musicien de chambre à Hanovre, est né à Manheim, en 1797. Son père avait été bon hautboïste du théâtre de cette ville. A l'âge de dix ans, le jeune Nicola commença à recevoir des leçons de Wendling, et plus tard, Godefroi Weber, qui habitait alors à Manheim, lui enseigna la composition. Après avoir été employé quelque temps comme musicien de la cour à Manheim, Nicola a obtenu une place honorable à Stuttgard, en 1821, et deux ans après il a été appelé à Hanovre, où il est encore. On a publié de sa composition : 1° Adagio et rondo pour violon principal et orchestre, op. 11, Leipsick, Hoffmeister. 2° Deux quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, *ibid.* 3° Sonate pour piano et violon, op. 5, *ibid.* 4° *idem*, op. 6, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 5° Environ sept recueils de chansons allemandes, avec accompagnement de piano. Ce genre de composition est celui dans lequel M. Nicola réussit le mieux. Il a écrit une

ouverture à grand orchestre pour le drame *Anna Boleyn ;* ce morceau n'a pas été publié.

NICOLAI (JEAN-MICHEL), musicien au service du duc de Wurtemberg, vivait à Stuttgard, dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il a publié de sa composition : 1° *Erster-Theil geistlicher Harmonien von 3 Vocalstimmen und 2 viol.* (première partie d'harmonies spirituelles à 3 voix et 2 violons), Francfort, 1669. 2° Douze sonates pour 2 violons et une basse de viole ou basson, première partie, Augsbourg, 1675, in-fol. obl. 3° Vingt-quatre caprices pour quatre violons et basse continue, première partie, *ibid.*, 1675; 2e *idem, ibid.* 3e partie, *ibid.*, 1682.

NICOLAI (JEAN), savant philologue, né à Ilm, dans le duché de Schwartzbourg, vers 1660, fit ses études aux universités de Jéna, Giessen et Helmstadt, puis visita une partie de la Hollande et de l'Allemagne. Après avoir passé quelque temps à Giessen, il fut nommé, en 1700, professeur d'antiquités à l'Académie de Tubinge, et associé au recteur. Il est mort en cette ville, le 12 août 1708, dans un âge peu avancé. Parmi ses ouvrages on trouve un traité des sigles ou abréviations dont se servaient les anciens, sous le titre de *Tractatus de siglis veterum*, Leyde, 1703, in-4°. Le 18e chapitre de ce livre (pag. 105-113), traite *de siglis musicis et notis :* les détails en sont assez curieux. Dans son *Tractatus de Synedrio Ægyptiorum, illorumque legibus insignioribus* (Lugd. Batav., 1708, in-8°), il traite des prêtres égyptiens qui chantaient les louanges des dieux.

NICOLAI (ERNEST-ANTOINE), médecin, né à Sondershausen, en 1722, fit ses études à l'université de Halle, et devint, en 1748, professeur à celle de Jéna, où il est mort le 23 août 1802. On a de lui une dissertation intitulée : *Die Verbindung der Musik mit der Arzeney Gelahrtheit* (Les rapports de la musique avec la médecine), Halle, 1745, 70 pages in-8°. Il y analyse les effets de la musique sur le corps humain.

NICOLAI (DAVID-TRAUGOTT), organiste à l'église Saint-Pierre de Gœrlitz, naquit le 24 août 1733, dans cette ville, où son père remplissait les mêmes fonctions. A l'âge de neuf ans il était déjà assez habile pour jouer de l'orgue. Il fréquenta plus tard l'académie de Leipsick, depuis 1753 jusqu'en 1755, et montra tant de talent en jouant l'orgue de l'église Saint-Paul, que Hasse exprima son admiration après l'avoir entendu. Nicolai s'était formé principalement par l'étude des ouvrages de Jean-Sébastien Bach; il en possédait si bien le style, qu'on le retrouve dans ses propres ouvrages. De retour à Gœrlitz au commencement de 1756, il y succéda à son père. Son attachement pour le lieu de sa naissance et pour l'orgue qui lui avait été confié lui fit refuser toutes les propositions qui lui furent faites pour d'autres emplois. Il était habile mécanicien et connaissait à fond le mécanisme de la facture des orgues : ces connaissances spéciales le firent souvent nommer arbitre pour la réception des instrumens. Il avait construit un harmonica à clavier qui n'était pas exempt d'imperfections; mais le second instrument de cette espèce qu'il fit réussit mieux. Il mourut à Gœrlitz dans la soixante-huitième année de son âge, le 20 décembre 1799. On ne connaît de ses compositions que quelques sonates de clavecin dans les recueils publiés par Hiller depuis 1770, une fugue qui a paru à Leipsick, chez Breitkopf, en 1789, et une fantaisie avec fugue pour l'orgue, Dresde et Leipsick, 1792. Les sonates qu'il a laissées en manuscrit sont si difficiles, que peu d'organistes sont assez habiles pour les jouer.

NICOLAI (JEAN-GEORGE), organiste à Rudolstadt, naquit dans la première moitié du dix-huitième siècle, et mourut dans cette ville vers 1790. Il s'est fait connaître avantageusement par les compositions suivantes : 1° *Divertimento per le dame sul cembalo, consistente in XII arie*

affettuose, trio, andante, minuetti, etc., gravé (sans date). 2° Six suites pour le clavecin, Leipsick, 1760. 3° Préludes pour l'orgue, *ibid.*, 1770. 4° Douze préludes courts et faciles pour des chorals, suivis de cantiques arrangés à quatre voix.

NICOLAI (JEAN-MARTIN), frère du précédent, fut d'abord organiste à Gross-Neundorff, dans le duché de Saxe-Meinungen, puis entra au service de la cour de Meinungen, où il était en 1756. Il a fait imprimer à Nuremberg, dans cette même année, un recueil d'exercices de clavecin intitulé : *Clavierübungen.*

NICOLAI (CHRISTOPHE-FRÉDÉRIC), savant libraire allemand, naquit à Berlin, le 18 mars 1733, fit ses études à Berlin et à Halle, et mourut le 8 janvier 1811. Sa *Description de Berlin et de Potsdam* (Berlin, 1769, in-8°; *ibid.*, 1779, deux vol. in-8°; et 1786, 4 vol.), contient des détails curieux sur les musiciens de la chapelle de Frédéric II, et sur la musique des princes de la famille royale, sur les constructeurs d'orgues, les luthiers, les graveurs, imprimeurs et marchands de musique, les chanteurs, compositeurs; les théâtres, les concerts, et les écrivains sur la musique. On trouve aussi des choses intéressantes sur les musiciens de Vienne, et particulièrement sur Gluck, dans sa *Relation d'un voyage fait en Allemagne et en Suisse, pendant l'année* 1781, Berlin, 1788-96, 12 vol. in-8°, 3e édit. Un almanach, dont il a publié plusieurs années, contient quelques airs de sa composition.

NICOLAI (JEAN-GOTTLIEB OU THÉOPHILE), fils de Jean-Martin, directeur de concert et organiste de l'église de Zwoll, naquit le 15 octobre 1744 à Gross-Neundorf, près de Græfenthal, dans le duché de Saxe-Meinungen. Après y avoir été maître de concerts, il se rendit à Zwoll, en 1780. Il est mort en cette ville dans le premier semestre de l'année 1801. On connaît sous son nom plusieurs opéras, entre autres ceux qui ont pour titre : *Die Geburstag* (L'anniversaire de naissance), *Die Wilddiebe* (Les braconniers), *Iolanda*, et les compositions suivantes : 1° Symphonie concertante pour violon et violoncelle, op. 7, Offenbach, André. 2° Quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 3, Paris, Sieber. 3° Six solos pour flûte et basse, op. 8. 4° A B C de piano, consistant en pièces et sonates, avec une instruction en français, Berlin et Amsterdam, Hummel. 5° Vingt-quatre sonates pour le piano, dans les 24 tons. Deuxième partie de l'A B C. 6° Six sonates pour le piano, avec accompagnement de violon, op. 12, Zwoll.

NICOLAI (VALENTIN), ou NICOLAY, pianiste dont les compositions ont eu beaucoup de vogue vers la fin du dix-huitième siècle, est cependant si peu connu, à l'égard de sa personne, que je n'ai pu trouver de matériaux de quelque valeur pour établir sa biographie. La date et le lieu de sa naissance, le pays où il habita au temps le plus brillant de ses succès, l'époque précise de sa mort, tout est inconnu, ou du moins incertain. Les biographes de toutes les nations se copient dans leurs vagues renseignemens sur cet artiste distingué. On croit qu'il vécut à Paris dans les vingt dernières années du dix-huitième siècle, et qu'il y mourut vers 1798 ou 1799; cependant le *Calendrier universel de musique* pour les années 1788 et 1789, qui nomme tous les professeurs de clavecin et de piano, garde le silence sur celui-là. D'ailleurs le nom de Nicolai ne figure point parmi ceux des professeurs du Conservatoire, quoiqu'on y en trouvât plusieurs pour le piano dans ces premiers temps de l'école, et même que quelques-uns fussent d'un mérite équivoque. Je suis donc tenté de croire qu'il passa ses dernières années à Londres, et qu'il y mourut ignoré, car on y a gravé presque tous ses ouvrages. Quoi qu'il en soit, les éditions de ses sonates se sont multipliées aussi en France, en Allemagne et en Hollande. Les œuvres premier, troisième et onzième sont ceux qui ont obtenu le plus de vogue. La plupart des œuvres de Nicolai ont été pu-

bliées à Paris par Sieber et Leduc ; on peut les classer de la manière suivante : 1° *Concertos pour piano*, op. 2, Paris, Sieber; et op. 12, Paris, Nadermann. 2° *Sonates pour piano et violon*, op. 1, 3, 5, Paris, Sieber, Leduc et Cousineau. 3° *Sonates pour piano seul, ou avec violon* ad libitum : op. 4, 7. 8, 9, 10, 11, 13, 14. 17, 18 (faciles), Paris, Sieber, Leduc, Naderman, etc.

NICOLAI (JEAN-GODEFROI), fils de Jean-George, naquit à Rudolstadt, vers 1770, étudia la théologie à l'université de Jéna, en 1794, et retourna en 1797 dans le lieu de sa naissance, avec le grade de candidat. Peu de temps après il se rendit à Offenbach, où il était en 1799, comme professeur de clavecin. On le considérait alors comme un claveciniste distingué, particulièrement dans le style de la fugue. Les faibles ressources qu'il trouvait à Offenbach le décidèrent à accepter en 1802 une place de gouverneur dans la maison d'un conseiller, à Nuremberg; mais plus tard, il paraît avoir vécu à Hambourg. Cet artiste a publié de sa composition : 1° Sonate pour clavecin et violon, op. 1, Offenbach, André, 1797. 2° Trois sonates *id.*, op. 2, *ibid.*, 1799. 3° Six fugues pour clavecin seul, Ulm. 4° Trois caprices fugués, *ibid.* On trouve aussi chez Schott, à Mayence, six sonates pour les dames, avec acc. de violon et violoncelle, op. 12, qui paraissent lui appartenir, et qui indiquent l'existence de quelques autres productions inconnues.

NICOLAI (D. J. C.), contrebassiste de la cour de Rudolstadt, qui paraît être un descendant de Jean-George, s'est fait connaître par la publication d'un article sur la contrebasse publié en 1816, dans le dix-huitième volume de la Gazette de Leipsick (page 257).

NICOLAI (HENRI-GODEFROI), professeur de musique au séminaire des orphelins, à Hambourg, et peut-être fils de Jean-Godefroi, est auteur d'un livre intitulé : *Allgemeine Theorie der Tonkunst für Lehren und Lernende, wie auch zum Selbsunterricht bestimmt* (Théorie générale de la musique pour les professeurs et les élèves, au moyen de laquelle on peut s'instruire soi-même), Hambourg, 1826, in-4° de 82 pages et de 49 planches.

NICOLAI (GUSTAVE), né à Berlin, en 1796, s'est livré à l'étude de la musique pendant qu'il suivait les cours des colléges et des universités. Après avoir achevé ses études de droit, à Halle et à Berlin, il a obtenu le titre d'auditeur dans la garde du roi de Prusse. Il s'est fait connaître depuis lors comme poète lyrique, par des livrets d'opéras ou d'oratorios, entre autres par *La Destruction de Jérusalem*, mise en musique par Lœwe, et comme compositeur par des ballades à voix seule avec accompagnement de piano, et quelques petites pièces instrumentales. Mais tandis qu'il semblait ainsi cultiver l'art avec amour, il s'est fait un triste jeu de l'outrager dans des écrits où ne se trouvent pas même les saillies spirituelles qui font quelquefois excuser des paradoxes. Rien de plus lourd que les plaisanteries qu'il lance contre l'art et ses admirateurs; rien de plus misérable que les injures qu'il leur adresse. La forme romanesque qu'il a adoptée pour ses pamphlets ne lui appartient même pas. Sa première production en ce genre a pour titre : *Die Geweihten oder der Cantor aus Fichtenhagen* (Les initiés, ou le chantre de Fichtenhagen), Berlin, Schlesinger, 1829, in-8°. Une deuxième édition en deux volumes a été publiée en 1836, chez le même. Ce livre a pour objet de porter atteinte à la renommée de Mozart, et de rendre ridicules les admirateurs de son génie. Pareille chose a été essayée en France quelques années après, dans le journal intitulé : *La France musicale;* le succès de l'entreprise n'a pas été plus heureux à Paris qu'à Berlin. Une petite brochure du même genre a été ensuite publiée par M. Nicolai, sous ce titre : *Jeremias, der Volkscomponist, eine humoristiche Vision aus dem 25 Jahrhun-*

dert (Jérémie le compositeur populaire; vision humoristique du vingt-cinquième siècle), Berlin, Wagenführ, 1830, in-8°. Une erreur en amène souvent une autre : oubliant qu'il avait lui-même cultivé l'art, et peut-être blessé de n'y avoir trouvé que de médiocres succès, l'auteur des deux écrits qui viennent d'être cités, entreprit contre ce même art une violente satire intulée : *Arabesken für Musikfreunde* (Arabesques pour les amateurs du musique), Leipsick, Wigand, 1835, in-8°, 2 parties. La première est remplie par des traits contre Mozart ; la seconde traite de divers sujets dans un esprit de dénigrement pour l'art et les artistes.

NICOLAI (OTHON), né à Berlin en 1809, est un pianiste distingué, et un compositeur de quelque mérite. Élève de Bernard Klein, il a fait sous sa direction de bonnes études et s'est nourri de la connaissance des bons modèles. En 1835 il a fait un voyage en Italie ; deux ans après il y était encore, et il habitait à Rome. Je crois qu'il est en ce moment à Vienne. Parmi les ouvrages de sa composition qui ont été publiés on remarque : 1° Un concerto qu'il a écrit pour Gustave Nauenburg. 2° Fantaisie avec variations pour piano et orchestre sur un thême de *la Norma*, op. 25. 3° Introduction et polonaise pour piano à 4 mains, op. 4, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 4° *Adieu à Liszt*, étude, op. 28, Vienne. Diabelli. 5° Variations sur un thême de *la Sonnanbula* pour voix de soprano, cor et piano, op. 26, *ibid.*, 6° *Il Duolo d'amore*, romance à une voix, piano et violoncelle, op. 24, *ibid.* 7° Des recueils de chants allemands à quatre voix d'hommes, op. 10 et 23, Berlin, Bechtold. 8° Plusieurs recueils de chansons et des variations pour voix seule et piano, Berlin, Vienne, etc.

NICOLAS (FRANÇOIS-NICOLAS FOURRIER, connu sous le nom de), luthier, naquit à Mirecourt le 5 octobre 1758, et commença dès l'âge de douze ans à travailler chez Saulnier. Plus tard, il étudia avec soin les proportions des beaux instrumens de Crémone, et les imita dans ceux qui sortirent de ses ateliers. Fixé à Paris, il obtint en 1784 le titre de luthier de l'école royale de chant et de musique instituée par le baron de Breteuil. En 1804 il fut aussi chargé de la fourniture et de l'entretien des instrumens de la chapelle de Napoléon. Il est mort à Paris, en 1816. Les instrumens qu'il a fabriqués ont eu de la vogue à une époque où les artistes ne s'étaient pas encore habitués à payer une somme considérable pour posséder des violons ou des basses de Stradivari, ou de Guarneri ; plus tard, ils sont tombés dans le discrédit ; mais le temps leur a rendu les qualités qu'ils semblaient avoir perdues, et l'on trouve aujourd'hui de bons violons qui portent le nom de Nicolas.

NICOLASIUS (GEORGE), recteur de l'école de Fribourg-en-Brisgau, au commencement du dix-septième siècle, a composé un petit traité de musique à l'usage de cette école, intitulé : *Rudimenta musices brevissima methodo compacta*, Fribourg-en-Brisgau, Beckler, 1607, in-8°.

NICOLINI (ANTOINE), architecte à Naples, dans les premières années siècle présent, a publié un petit Traité sur l'acoustique théâtrale, intitulé : *Alcune idee sulla risuonanza del teatro*, Naples, Masi, 1805.

NICOLINI (PHILIPPE), bon ténor, né à Venise vers 1798, est mort en 1834, à Turin, où il était depuis plusieurs années aimé du public. Après avoir débuté sur les théâtres de Naples, il avait fait un voyage à St-Pétersbourg, et y avait été accueilli avec enthousiasme. De retour en Italie il chanta d'abord à Plaisance, puis à Milan, et enfin à Turin.

NICOLO. *Voyez* ISOUARD (NICOLO).

NICOLOPOULO (CONSTANTIN-AGATOPHRON), helléniste, professeur de littérature grecque, ancien professeur de l'athénée de Paris, membre de la société philotechnique, associé correspondant de l'Institut archéologique de Rome, attaché à

la bibliothèque de l'Institut de France, est né à Smyrne, en 1786, d'une famille émigrée, originaire d'Arcadie. Il commença ses études à Smyrne, et alla les achever en Valachie sous la direction de Lampros Photiodès. Amateur passionné de musique, M. Nicolopoulo a reçu de l'auteur de cette *Biographie universelle des musiciens* des leçons de composition. On a de ce savant beaucoup de morceaux de littérature, de philologie et de poésie grecque, publiés séparément ou insérés dans les journaux littéraires et scientifiques. Il a été l'éditeur de l'*Introduction à la théorie et à la pratique de la musique ecclésiastique* (*Εἰσαγωγὴ εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ Πρακτικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*) de Chrysanthe de Madyte (*V.* ce nom au supplément), et des *Doxastika*, recueil d'hymnes notées de l'Église grecque, recueillies et mises en ordre par Grégoire Lampadarios (*V.* ce nom au supplément), Paris, 1821, 1 vol. in-8°. M. Nicolopoulo prépare une édition du Traité de musique d'Aristoxène, avec une traduction française et un commentaire. Comme compositeur il a publié : 1° *Chant religieux des Grecs*, avec accompagnement de piano, Paris, Janet et Cotelle. 2° *Domine salvum fac populum græcum*, idem, ibid., 3° *Celse terrarum moderator orbis*, ode saphique *id.*, *ibid.* 4° *Le chant du jeune Grec*, ibid. 5° Plusieurs romances, *ibid.* Il a en manuscrit beaucoup de morceaux de musique religieuse, des chœurs, etc.

NICOMAQUE, philosophe pythagoricien, un des écrivains grecs sur la musique dont les livres sont parvenus jusqu'à nous. Il naquit à Gérase, ville de la basse Syrie; mais on ignore en quel temps. Le P. Blancani, jésuite, suppose (*Chronolog. celeb. mathemat.*) que Nicomaque fut antérieur à Platon; mais Meibomius a réfuté victorieusement cette opinion (*Præfat. in Nicom.*), et a prouvé qu'il vivait après le règne d'Auguste, puisqu'il cite (*page* 24, *édit. Meibom.*) Trasillus, mathématicien qui, suivant Suétone et le scoliaste de Juvénal (*in Satyr.* VI), vivait au temps de ce prince et sous le règne de Tibère. Un passage du deuxième livre du *Manuel harmonique* de Nicomaque renfermant le nom de Ptolémée, il semblerait qu'il lui est postérieur; cependant Meibomius pense que le nom de Prolémée, placé en note par quelque scoliaste, aura passé de la marge dans le texte, par l'ignorance des copistes, ou même, que ce second livre, attribué faussement à Nicomaque, est de quelque écrivain postérieur. Au reste, Fabricius a prouvé (*Bibliot. græc.*, t. 4, p. 3, edit. Harl.) que Nicomaque a vécu avant Ptolémée, puisque Apulée, contemporain de ce dernier, a fait une version latine de l'arithmétique du philosophe de Gérase.

Le Traité de musique qui nous reste de Nicomaque a pour titre : *Ἁρμονικῆς Ἐγχειρίδιον* (Manuel harmonique). Il est divisé en deux livres : le premier, qui renferme douze chapitres, est certainement l'ouvrage de cet auteur; le second paraît n'être composé que d'extraits d'un autre Traité de musique du même écrivain que nous n'avons pas; on y trouve même des passages tirés du premier livre. L'ouvrage d'où ce second livre est extrait a été cité avec éloge par le mathématicien Eutoce de Scalone (*in Archimædis 2, de sphæra ac cylindro, p.* 18)[1]. On en trouve des fragmens dans le commentaire de Porphyre sur le Traité des harmoniques de Ptolémée, et dans la vie de Pythagore par Jamblique. Le texte grec du Manuel harmonique a été publié pour la première fois par Jean Meursius avec celui des Traités d'Aristoxène et d'Alypius, Leyde, 1616, in-4°, et a été réimprimé dans le sixième volume des œuvres de ce savant[2]. Meibomius en a donné une édition plus correcte, avec une version latine et des notes, dans sa collection des sept auteurs grecs sur la musique, Amsterdam, Elzevir, 1652,

[1] *Archimædis Opera, cum Eutocii Ascalonitæ comm.* Oxonii, 1792, in-fol.

[2] *Jo. Meursii Opera omnia ex recens. Jean. Lami.* Florentiæ, 1741-1763, 12 vol., in-fol.

deux vol., in-8°. Conrad Gesner cite une traduction latine antérieure à celle de Meibomius par Herman Gogava (*Bibliot. in Epitomen red. per J. J. Frisium*, p. 62) : c'est vraisemblablement une erreur. Nicomaque a écrit le premier livre, qui renferme le *Manuel harmonique*, pour une dame qui lui avait demandé de l'instruire dans la théorie de la musique. C'est dans ce livre qu'il rapporte l'anecdote de Pythagore qui, passant devant la boutique d'un forgeron, remarqua que les marteaux qui frappaient le fer sur l'enclume faisaient entendre l'octave, la quinte et la quarte, et qui, après avoir pesé ces marteaux trouva que les différences de leurs poids étaient en raison des proportions numériques de ces intervalles; conte ridicule trop souvent répété.

Peu d'auteurs de l'antiquité ont donné lieu à des assertions aussi contradictoires que celles qu'on a répandues sur la nature du livre de Nicomaque. Meibomius, dans sa préface concernant cet écrivain, dit qu'il est le seul auteur de musique suivant la doctrine de Pythagore dont le livre est parvenu jusqu'à nous. Cette observation manque d'exactitude, car Gaudence est aussi partisan de la doctrine des proportions du philosophe de Samos; mais c'est à tort que Requeno veut le réfuter sur ce point, en disant que tous les auteurs compris dans la collection de Meibomius sont Pythagoriciens (*Saggi sul ristabilmento dell' arte armonica*, t. I, page 309), à l'exception de Bacchius; car sans parler d'Aristoxène, dont la doctrine est absolument opposée à celle de Pythagore, il n'y a rien dans Alypius qui ait quelque rapport avec celle-ci; enfin l'auteur, quel qu'il soit, du premier traité attribué à Euclide est aristoxénien, et la section du canon, connue sous le même nom, est conforme à la théorie de Ptolémée. Mais des contradictions si singulières de la part de deux savans qui s'étaient spécialement occupés de l'étude des écrivains grecs sur la théorie de la musique ne sont rien en comparaison de ce passage de l'*Histoire des mathématiques* de Montucla (tome I, part. I, liv. V, page 319) concernant Nicomaque.

« Je n'ai qu'un mot à dire de son *Intro-* « *duction à la musique*. Elle m'a paru « un des écrits sur ce sujet où il est le plus « facile de prendre une idée de la musique « ancienne. *Au surplus Nicomaque est* « *aristoxénien dans ce Traité : chose* « *assez surprenante pour un géomètre*. » Après avoir lu ces paroles, on serait tenté de croire que Montucla n'a pas même entrevu le livre dont il parle, car il aurait vu qu'il est entièrement rempli par l'exposition du système de l'harmonie universelle imaginé par Pythagore. Le cinquième livre du Traité de musique de Boèce destiné à expliquer ce système, et les proportions des intervalles de sons, suivant la doctrine pythagoricienne, est emprunté au Manuel de Nicomaque, principalement aux fragmens réunis sous le titre de second livre. Quelques auteurs ont cru au contraire que ces fragmens ne sont que des extraits de Boèce, traduits en grec dans le huitième siècle.

NIEDERMEYER (LOUIS), compositeur et professeur de piano, est né à Genève en 1803. Fils d'un professeur de musique de cette ville, il apprit de son père les élémens de cet art, puis fut envoyé à Naples pour y compléter son instruction. Il y fit représenter son premier opéra intitulé : *Il Reo per amore*. Arrivé à Paris vers 1826, il s'y est fait connaître par quelques bonnes compositions pour le piano, et y a été acceuilli par Rossini, dont l'influence lui ouvrit les portes du théâtre italien. Au mois de juillet 1828 on y joua *Casa nel bosco*, mélodrame de sa composition, dont le livret était traduit de l'opéra-comique intitulé *Une nuit dans la forêt*. Bien qu'applaudi par le petit nombre de spectateurs qui assistaient à la première représentation, cet ouvrage n'a pu se soutenir près des fanatiques *dilettanti* de ce théâtre, qui ne croyaient point alors qu'il y eût d'autre musique possible

que celle de Rossini. Il y avait cependant du mérite dans celle de M. Niedermeyer. Doux et timide, modeste, peu fait pour les luttes qu'il faut soutenir à Paris lorsqu'on veut s'y faire des succès, au milieu d'une foule d'industriels qui usurpent maintenant le nom d'artistes, ce compositeur prit en dégoût cette existence d'intrigue, et sur des propositions qui lui furent faites, il prit un intérêt dans l'Institut d'éducation fondé à Bruxelles par M. Gaggia, accepta, en 1833, les fonctions de professeur de piano, qu'il remplit pendant dix-huit mois; mais une situation semblable ne pouvait convenir à un artiste si distingué, car il n'y trouvait aucune occasion d'y déployer son talent. M. Niedermeyer comprit qu'il y userait sa jeunesse sans profit pour sa gloire, et le besoin de succès le ramena à Paris, où il publia plusieurs morceaux de musique instrumentale et vocale. Depuis longtemps il aspirait à écrire pour la première scène française : ses vœux furent enfin exaucés, et son grand opéra *Stradella* fut représenté en 1836, à l'Académie royale de musique. Accueilli avec quelque froideur par le public; jugé avec légèreté par les journaux, cette partition a beaucoup plus de valeur qu'on ne lui en a accordé. Tout le rôle de Stradella est bien senti, bien exprimé; les formes de la mélodie sont en général d'une élégance exquise; mais peut-être cette qualité a-t-elle été plus nuisible qu'utile au succès de l'ouvrage; car ce qui est fin et délicat échappe, dans les arts, au vulgaire appelé *le public;* celui-ci n'est sensible qu'à l'effet incisif; il n'est ému que par la force. D'ailleurs, M. Niedermeyer avait dédaigné les ressorts dont tout le monde se sert maintenant à Paris pour préparer les succès du théâtre ou réparer des échecs. Il avait respecté sa dignité d'artiste, et ce n'est point ainsi qu'on réussit de nos jours. Il est juste de dire que l'estime des connaisseurs lui a offert une honorable compensation des injustices de la foule, et que plusieurs morceaux de *Stradella*, exécutés dans les concerts, y sont justement applaudis.

Parmi les compositions instrumentales et les pièces de chant détachées que M. Niedermeyer a publiées on remarque : 1° Rondo brillant pour piano et quatuor d'accompagnement, Paris, Pacini. 2° Fantaisies pour piano seul, op. 2, 3, 4, Paris, Richault. 3° Variations sur des thêmes des opéras de Rossini, Paris, Aulagnier, Petithon. 4° *Idem*, sur différens thêmes de Meyerbeer, de Weber, de Bellini, op. 12, 13, 14, 18, Mayence, Schott. 5° *Le Lac*, scène dramatique à voix seule avec accompagnement de piano; morceau très-remarquable par l'expression et la grâce de la mélodie. 6° Plusieurs autres morceaux de chant.

NIEDT (NICOLAS), organiste à Sondershausen et chancelier du prince, né vers le milieu du dix-septième siècle, mourut le 16 août 1700. Il était si pauvre qu'il ne laissa pas de quoi payer ses funérailles. Il a fait imprimer une année complète de musique d'église pour les dimanches et fêtes, sous ce titre: *Musicalische Sonn-und Festage Lust*, etc. (Joie musicale pour les dimanches et fêtes, à cinq voix et cinq instrumens), Sondershausen, 1698, in-fol.

NIEDT (FRÉDÉRIC-ERHARDT), musicien savant, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, et mourut à Copenhague, en 1717. On a peu de renseignemens sur sa personne; le lieu de sa naissance n'est même pas exactement connu, car Walther le place en Thuringe, et Forkel à Jéna. Tout ce qu'on sait, c'est qu'il remplit pendant quelques années les fonctions de notaire dans cette ville, et qu'il alla ensuite se fixer à Copenhague, où ses compositions furent applaudies, mais où sa causticité lui fit beaucoup d'ennemis. Il ne reste de tout ce qu'il a composé en Danemark que six suites d'airs pour trois hautbois ou violons et basse continue. Copenhague, 1708. Mais c'est surtout comme écrivain que Niedt mérite de fixer aujourd'hui l'attention des musiciens. On a de lui un traité des élé-

mens de la musique, sous ce titre : *Musicalisches ABC Zum Nutzen der Lehr und Lernenden* (A B C musical, à l'usage des instituteurs et étudians). Hambourg, 1708, in-4° obl. de 112 pages. Ce livre, divisé en 14 chapitres, est dépourvu d'esprit de méthode ; mais il a de l'intérêt parce qu'il renferme des airs à voix seule avec accompagnement de hautbois et de basse continue qui donnent une idée du mérite de l'auteur comme compositeur. Quelques années avant la publication des Élémens de musique, Niedt avait fait paraître un traité d'harmonie et de composition intitulé : *Musicalische Handleitung, oder gründlicher Unterricht, vermittels welchem ein Liebhaber der edlen Musik in kurzer Zeit sich so weit perfectioniren kann, dass er nicht allein den General-Bass noch denen gesetzten deutlichen und wenigen Regeln fertig spielen, sondern auch folglich allerlei Sachen selbst componiren, und ein rechtschaffner Organist und Musikus heissen kænne.* (Guide musical ou instruction fondamentale, au moyen de quoi un amateur de la noble musique peut se perfectionner lui-même en peu de temps, et non-seulement accompagner la basse continue d'après un petit nombre de règles claires et précises, mais aussi composer toute espèce de pièces, etc.) Hambourg, 1700, in-4°. Cette première partie de l'ouvrage fut réimprimée à Hambourg, chez Benjamin Schiller, 1710, in-4° de 62 pages. J'ai douté longtemps de l'existence de la première édition, mentionnée par Adlung (*Musikalischen Gelahrtheit*, p. 228, 2e édit.), et par Forkel (*Allgem. Literatur der Musik*, page 351), parce que rien n'indique au titre de celle de 1710 qu'elle soit la deuxième ; mais le catalogue de la bibliothèque de ce dernier (p. 26) m'a convaincu qu'elle est réelle. La deuxième partie de ce traité de composition et d'harmonie a paru sous ce titre : *Musicalischer-Handleitung anderer Theil, von der Variation des General-Basses, samt einer Anweisung, wie man aus einem schlichten General-Bass allerley Sachen, als Præludia, Ciaconen, Allemanden, etc.*, (De la manière de varier la basse continue, deuxième partie du Guide musical, etc.). Hambourg, 1706, in-4° de 21 feuilles. On trouve dans cette partie les différentes formes sous lesquelles on peut orner une basse simple. Elle contient aussi quelques préludes pour l'orgue ou le clavecin. Mattheson a publié une deuxième édition de cette seconde partie, avec des corrections, des notes, et y a ajouté les dispositions de soixante des principaux orgues de l'Allemagne. Hambourg, Benjamin Schiller, 1721, in-4° de 204 pages. La troisième partie de l'ouvrage est intitulée : *Friederich-Erhardt Niedtens Musicalischer-Handleitung dritter und letzter Theil, handlend vom Contrapunct, Canon, Motteten, Choral, recitativ-stylo und Cavaten.* (Troisième partie du guide musical, traitant du contrepoint, du canon, des motets, du choral, du style récitatif, et des airs). (OEuvre posthume.) Cette partie n'a pas été complétement achevée par l'auteur ; et suivant son plan, elle ne devait pas être la dernière. Mattheson qui en fut l'éditeur, y a ajouté une préface, et a mis à la suite le traité de Raupach (voyez ce nom) concernant la musique d'église. Hambourg, 1717, in-4° de 68 pages. Le traité de Raupach a une pagination séparée.

NIEL (...), maître de musique à Paris, dans la première moitié du dix-huitième siècle, a composé pour l'Académie royale de musique (l'Opéra) la musique de l'opéra-ballet intitulé : *Les Voyages de l'Amour*. Cet ouvrage fut représenté en 1736. L'année suivante Niel donna au même théâtre *Les Romans*, que Cambini remit en musique en 1776. En 1744 Niel a écrit les airs de vaudevilles pour l'*École des Amans*, pièce de Fuselier.

NIEMECZEK (C.-T), harpiste et compositeur de la Bohême, vivait à Prague,

4*

dans les dernières années du dix-huitième siècle. On a gravé de sa composition : 1° Thèmes variés pour la harpe, op. 1, 2, 3. Prague. 1797. Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Sonates pour deux harpes, op. 4, *ibid.* 3° Sonates pour harpe seule, op. 5, *ibid.*

NIEMEYER (AUGUSTE-HERMANN), professeur de théologie, naquit à Halle le 1er septembre 1754, y fit ses études et y fut d'abord maître de philosophie et professeur extraordinaire de théologie, puis eut le titre d'inspecteur du séminaire de théologie, à Halle. En 1787 on le choisit pour être directeur du séminaire pédagogique; en 1792, conseiller du consistoire, et enfin docteur en théologie et chancelier de l'université de Halle. Il est mort en cette ville, le 7 juillet 1828. Niemeyer est également estimé en Allemagne comme écrivain sur la théologie, la pédagogie, et comme auteur de poésies religieuses. Il a publié des pensées concernant l'influence des sentimens religieux sur la poésie et la musique, en tête de son poème d'Oratorio *Abraham sur le mont Moria,* qui parut à Leipsick en 1777. Ce morceau a été traduit en hollandais dans le recueil qui a pour titre : *Taal- dicht- en Letterkundig Kabinet* (Cabinet de grammaire, de poésie et de littérature). Amsterdam, 1781, n° 1.

NIEMEYER (JOSEPH-CHARLES-GUILLAUME), neveu du précédent, est né à Halle en 1780. Après avoir fait ses études sous la direction de son oncle, il a été nommé professeur à l'hospice des orphelins de Frank. Il occupait encore cette place il y a peu d'années. La Gazette musicale de Leipsick contient (t. 13, p. 873) un article sur les transitions en musique, dont il est auteur. En 1814 il a publié un livre choral noté en chiffres, suivant la méthode de Natorp, sous ce titre : *Choralbuch in Ziffern,* in-4°, Halle, 1814. Une deuxième édition de ce recueil de mélodies chorales à trois voix, qui a été publiée en notation ordinaire, a paru dans la même ville en 1817; elle est intitulée : *Dreystimmige Choral-Melodienbuch in Noten.* Une troisième édition porte la date de 1825. M. Niemeyer s'est aussi exercé à composer des chorals dans les modes de l'ancienne tonalité grecque. Ces chorals, au nombre de *dix-neuf,* ont été publiés avec d'autres pièces, à Leipsick, en 1831, chez Breitkopf et Haertel.

NIEMTSCHEK (FRANÇOIS), né à Saczka, en Bohême, vers le milieu du dix-huitième siècle, fut professeur de logique et de philosophie morale au gymnase de Kleinfelt, à Prague, où il vivait encore en 1808. Ami de Mozart, il a publié une notice de la vie de cet illustre compositeur, intitulée : *Leben des K. K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart* (Vie du maître de la chapelle impériale W. Amédée Mozart). Prague, 1798, in-4° de 78 pages. Une deuxième édition de cette notice a paru à Prague et à Leipsick, en 1808, in-4°.

NIEROP (DYRCK-REMBRANT VAN), mathématicien hollandais, vécut à Amsterdam vers le milieu du dix-septième siècle. Il mourut en 1677. Au nombre de ses écrits on trouve celui qui a pour titre : *Wiskundige Musyka, vertoonende de Oorsaecke van 't Geluyt, de redens der Zangtoonen konstig uytgereeckent* etc. (La musique mathématique exposant la cause du son, le rapport des sons chantés, artistement calculés, et la facture des instrumens de musique etc). Amsterdam, 1659, in-8° de 5 feuilles et demie.

NISLE (...), corniste célèbre, naquit en 1737, à Geisslingen, dans le Wurtemberg, et fit ses études de musique à Stuttgard. Après avoir été pendant plusieurs années maître de concert du prince de Neuwied, il abandonna ce poste en 1776 pour voyager. Arrivé à Stuttgard, il s'y arrêta et accepta la place de premier cor de la chapelle ducale; mais l'inconstance de son caractère lui fit encore quitter ce poste. Cependant le dérangement de sa santé l'obligea à s'arrêter à Hildburg-

hausen, en 1785. Il y mourut trois ans après, laissant deux fils qui ont hérité de son talent. On ne connaît aucune composition sous le nom de cet artiste.

NISLE (DAVID), fils aîné du précédent, naquit à Neuwied en 1774. Dès l'âge de cinq ans, il jouait du cor. Dans les concerts, son père le plaçait sur une table qui servait aussi à soutenir l'instrument. Plus tard, son habileté à se servir des sons bouchés était si grande, que bien qu'il n'eût qu'un cor en *mi* bémol, il jouait dans tous les tons avec des sons purs et égaux en force. Il accompagna son père dans ses derniers voyages. Après la mort de celui-ci, il resta quelque temps avec sa mère, puis il se remit en route avec son frère, corniste comme lui; mais arrivés à Rudolstadt, les deux frères se séparèrent, et David continua seul ses voyages. Ses études ayant achevé de développer son talent, il fut bientôt considéré comme l'émule de Punto. En 1806 il retrouva son frère à Vienne: ils se réunirent de nouveau et se rendirent en Hongrie où ils étaient encore en 1809, attachés à la musique d'un M. de Vegh. Le projet qu'ils avaient formé de se rendre en Russie fut contrarié à cette époque par la guerre; ils se dirigèrent alors vers Trieste par la Slavonie, traversèrent l'Italie, et allèrent se fixer en Sicile. Depuis lors, on n'a plus eu de renseignemens sur la personne de David, qui s'était encore séparé de son frère. Cet artiste ne paraît pas avoir écrit pour son instrument.

NISLE (JEAN), frère puîné de David, est né à Stuttgard en 1778. Après avoir, ainsi que son frère, parcouru une partie de l'Allemagne comme virtuose, le dégoût qu'il éprouvait pour cette existence le fit s'arrêter à Rudolstadt, où il se livra à l'étude de l'harmonie, de la composition et du piano sous la direction de Koch; puis il alla à Rostock pour y publier ses premières productions, qui consistent en chansons, duos, trios pour cor, et sonates de piano. Son premier œuvre parut en 1798. On a vu dans l'article précédent comment il retrouva son frère à Vienne, en 1806, et la suite de ses voyages jusqu'en Sicile. Là, Jean Nisle se fixa à Catane, et y fonda une société de musique. Après y avoir passé près de vingt ans, occupé de composition et de travaux de professeur, il se sentit pressé par le désir de revoir sa patrie, et il se mit en voyage, mais arrivé à Naples, il y tomba malade. Sa convalescence dura près d'une année. Lorsqu'il crut avoir repris assez de force, il se dirigea vers l'Allemagne par la Suisse, et il arriva dans son pays en 1834. Deux ans après, il fit un voyage à Londres, où il était encore en 1837. Depuis longtemps il avait abandonné le cor, son premier instrument, pour s'attacher au piano. Les compositions les plus connues de cet artiste sont: 1° Ouverture à grand orchestre (en *ré* mineur). Vienne, Haslinger. 2° Quintettes pour violon, op. 21 et 30 *ibid.* 3° Quatuors pour 2 violons, alto et basse, *ibid.* 4° Trios pour 2 violons et violoncelle. Naples, Girard. 5° Duos pour deux violons, op. 13 et 18. Leipsick, Breitkopf et Hærtel; Vienne, Haslinger. 6° Six solos pour violon, Naples, Girard. 7° Quintette pour flûte, violon, alto, cor et violoncelle, op. 26. Vienne, Haslinger. 8° *Idem* pour flûte, violon, 2 altos et violoncelle, op. 27, *ibid.* 9° Trios pour 2 cors et violoncelle, op. 2. Berlin, Schlesinger. 10° Duos pour 2 cors, op. 4, 5, *ibid.* 11° Trios pour piano, violon et cor, op. 20 et 24. Vienne, Haslinger. 12° Duos pour piano et cor. Berlin, Schlesinger, Leipsick, Breitkopf et Hærtel, Naples, Girard. 13° Divertissemens et fantaisies pour le piano. 14° Chansons allemandes et italiennes.

NISSEN (GEORGE-NICOLAS DE), conseiller d'État du roi de Danemark, chevalier de l'ordre de Danebrog, né à Hardensleben, en Danemark, le 27 janvier 1765, épousa la veuve de Mozart, et pendant plus de vingt-cinq ans s'occupa de recueillir et de mettre en ordre des maté-

riaux authentiques pour servir à l'histoire de la vie et des travaux de ce compositeur célèbre. Il mourut avant que l'ouvrage fût imprimé, le 24 mars 1826 ; mais sa veuve fit paraître le résultat de son travail, sous ce titre : *Biographie W. A. Mozart's. Nach Originalbriefen, sammlungen alles über ihn geschriebenen, mit vielen neuen Beilagen, Steindrücken, Musikblættern und einem Fac-Simile* (Biographie de W. A. Mozart, d'après des lettres originales, etc.). Leipsick, 1828, in-8° de 702 pages. L'ouvrage de Nissen est précédé d'un préface de 44 pages par le docteur Feuerstein, de Pirna. On trouve dans le volume plusieurs planches de musique et autres, ainsi que des portraits de Mozart et de sa famille. Dans la même année il a paru un supplément à cette biographie intitulé : *Anhang zu Wolfgang Amadeus Mozart's Biographie,* Leipsick, in-8° de 219 pages. Ce supplément renferme divers catalogues des œuvres de Mozart, et l'appréciation de ses compositions, de son talent et de son caractère. On ne peut considérer cet intéressant recueil de matériaux comme une biographie véritable, car la forme historique y est à chaque instant interrompue, et les vues du narrateur manquent souvent d'élévation ; cependant l'ouvrage n'en est pas moins précieux, à cause de l'authenticité des documens qu'il renferme.

NITSCH (PIERRE), musicien allemand du seizième siècle, a fait imprimer de sa composition : 1° *Teutsche Lieder des Morgens und Abends,* etc. (Chansons allemandes pour être chantées le matin et le soir, avant et après le repas), Leipsick, 1543. 2° *Teutsche und lateinische Lieder mit 4 Stimmen* (Chansons allemandes et latines à 4 voix), *ibid.*, 1573, in-8°.

NIVERS (GUILLAUME-GABRIEL), prêtre de Paris, naquit dans un village près de Melun, en 1617. Après avoir fait ses études au collége de Meaux, il entra au séminaire de Saint-Sulpice, pour y suivre un cours de théologie. Dans son enfance il avait été enfant de chœur à Melun, et avait appris la musique dans la maîtrise de la collégiale de cette ville. Arrivé à Paris, il y prit des leçons de clavecin de Chambonnières. En 1640 il obtint la place d'organiste de l'église de Saint-Sulpice ; deux ans après il entra dans la chapelle du roi en qualité de ténor. En 1667, la place vacante d'organiste du roi lui fut donnée, et quelques années plus tard il eut le titre de maître de la musique de la reine. On n'a point de renseignemens sur l'époque précise de la mort de ce musicien savant et laborieux, mais on sait qu'il vivait encore en 1701, car il a donné dans cette année une approbation à la nouvelle édition du Graduel et de l'Antiphonaire romain, imprimés par Chr. Ballard : il était alors âgé de 84 ans. La liste de ses ouvrages est nombreuse ; voici ce que j'en ai pu recueillir : 1° *La gamme du* si ; *nouvelle méthode pour apprendre à chanter sans muances,* Paris, Ballard, 1646, in-8°. La méthode de solmisation par les muances était encore en vogue lorsque Nivers fit paraître ce petit livre, quoique plusieurs musiciens eussent fait des efforts pour l'abolir depuis la seconde moitié du seizième siècle. Le peu d'étendue de ce livre et la simplicité de la méthode exercèrent beaucoup d'influence en France sur la réforme à ce sujet. Une deuxième édition de la gamme du *si* fut publiée chez Ballard, en 1661, in-8° obl. Une troisième parut en 1666, in-8° obl. Celle-ci porte le titre de *Méthode facile pour apprendre à chanter en musique* [1]. Une quatrième édition fut publiée, sans nom d'auteur, sous ce titre : *Méthode facile pour apprendre à chanter en musique; par un célèbre Maistre de Paris* (*V.* LE MAIRE), Paris, 1696, petit in-4° obl. de 28 pages. 2° *Méthode certaine pour apprendre le plain-chant de l'église,* Paris, Ballard, 1667, in-8° obl. Une deuxième édition

[1] Celle-ci, dont je n'avais pas connaissance quand j'ai fait imprimer l'article *Le Maire*, prouve que Brossard ne s'était pas trompé à l'égard de la date.

de cet ouvrage a paru chez Christophe Ballard, en 1679, in-8°, et une troisième a été publiée dans la même maison, en 1711, in-12°. On la trouve aussi, sans nom d'auteur, dans un petit volume intitulé : *Trois nouvelles méthodes pour le plain-chant*, Paris, 1685, in-8° obl. La première de ces méthodes est celle de Nivers ; la deuxième a pour titre : *Méthode particulière du chant ecclésiastique* ; et la troisième : *Rituel du chant ecclésiastique*. Ces deux dernières sont également sans noms d'auteurs. Je crois qu'il y a d'autres éditions de ce volume. 3° *Traité de la composition de musique*, Paris, 1667, in-8°, 2me édition, Paris, Ballard, 1688, in-8°. Ce livre a été aussi réimprimé avec une traduction flamande en regard, faite par E. Roger, libraire, à Amsterdam, 1697, in-8° de 112 pages, avec des planches gravées. 4° *Dissertation sur le chant grégorien, par le sieur Nivers, organiste de la chapelle du roy, et maistre de la musique de la reyne*; à Paris, aux dépens de l'autheur, 1683, in-8° de 216 pages. On voit par le titre de cet ouvrage que Nivers avait cessé d'être organiste de l'église de Saint-Sulpice en 1683. La dissertation sur le chant grégorien est un ouvrage rempli de savantes recherches : les écrivains sur cette matière peuvent le consulter avec fruit. Nivers y a rassemblé beaucoup d'autorités anciennes fort importantes. Il possédait une connaissance parfaite du chant ecclésiastique, et il en a donné des preuves dans les éditions qu'il a publiées du graduel et de l'antiphonaire, et dans d'autres recueils dont les titres suivent : 5° *Chants d'église, à l'usage de la paroisse de Saint-Sulpice*, Paris, Ballard, 1656, in-12°. 6° *Graduale romanum juxta missale Pii Quinti pontificis maximi authoritate editum. Cujus modulatio concinni disposita; in usum et gratiam monalium ordinis Sancti Augustini. Operâ et studio Guillelmi Gabrielis Nivers, christianissimi regis capellæ musices nec non ecclesiæ Sancti Sulpicii parisiensis organistæ*, Paris, chez l'autheur, 1658, in-4°. 7° *Antiphonarium romanum juxta Breviarium Pii Quinti*, etc., ibid, 1658, in-4°. Une deuxième édition de ce graduel et de cet antiphonaire a été publiée à Paris, chez l'auteur, en 1696, 2 vol. in-4°. 8° *Passiones D. N. J. C. cum benedictione cerei paschalis*, Paris, Ballard, 1670, in-4°. Une deuxième édition de ces offices du dimanche de la Passion a été publiée chez le même, en 1723, in-4°. 9° *Leçons de Ténèbres selon l'usage romain*, Paris, in-4°. Ces deux derniers recueils ont été réunis en un seul, sous ce titre : *Les Passions avec l'Exultet et les Leçons de Ténèbres de M. Nivers*, Paris, Christophe Ballard, 1689, in-4°. 10° *Chants et motets à l'usage de l'église et communauté des dames de la royale maison de Saint-Louis, à Saint-Cyr*, Paris, Chr. Ballard, 1692, in-4° obl. Une deuxième édition a paru sous ce titre : *Chants et motets à l'usage de l'église et communauté des dames de la royale maison de Saint-Louis, à Saint-Cyr*, mis en ordre et augmentés de quelques motets par Clerembault, Paris, 1723, 2 vol. in-4° obl. 11° *Livre d'orgue contenant cent pièces de tous les tons de l'église, par le sieur Nivers, maître compositeur en musique et organiste de l'église Saint-Sulpice de Paris*, Paris, chez l'auteur, 1665, in-4° obl. Ces pièces sont d'un bon style, d'une harmonie correcte, et rappellent les ouvrages des organistes allemands du dix-septième siècle. On trouve au commencement du volume une instruction sommaire sur les tons de l'église, et sur le mélange des jeux de l'orgue. 12° Deuxième livre d'orgue, etc., Paris, 1671, in-4° obl. 13° Troisième livre d'orgue des huit tons de l'église, *ibid*, 1675, in-4° obl. Les autres livres de pièces d'orgue de Nivers ont été publiés à des époques plus rapprochées : La Borde en porte le nombre à douze, et les auteurs du *Dictionnaire historique des musiciens* (Paris, 1810-1811), l'élèvent à quinze; je n'ai vu que les trois que je cite.

NOACK (CHRÉTIEN-FRÉDÉRIC), docteur en philosophie, et directeur d'une maison d'éducation à Leipsick, est né en 1782, à Langensalza. Il a publié des chants à voix seule avec accompagnement de piano, à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel.

NOBLET (CHARLES), claveciniste de l'Opéra et organiste de plusieurs églises de Paris, naquit en cette ville dans la première moitié du dix-huitième siècle. Il obtint sa retraite de l'Opéra en 1761. On a gravé de sa composition en 1754 et 1756 deux livres de pièces de clavecin. Il a fait exécuter au concert spirituel un *Te Deum* et quelques cantates. On connaît aussi sous son nom plusieurs morceaux de musique d'église en manuscrit.

NOCETTI (FLAMINIO), musicien italien du seizième siècle, est cité dans le catalogue de Parstorff (page 1), comme auteur de messes à 8 voix. Cerretto parle aussi de ce compositeur dans sa *Pratica musicale*.

NOCHEZ (...), élève des célèbres violoncellistes Cervetto et Abaco, voyagea quelque temps en Italie, puis entra à l'Opéra-Comique où il ne resta pas longtemps, ayant été admis à l'orchestre de l'Opéra en 1749. En 1763 il entra dans la musique de la chambre et de la chapelle du roi. Retiré en 1799, après cinquante ans de service, il est mort à Paris dans l'année suivante. Cet artiste est auteur de l'article *Violoncelle* qui se trouve dans l'*Essai sur la Musique* de La Borde (t. 1, page 309-323).

NOEBE (...), facteur d'instrumens à Dresde, se trouvait à Nuremberg en 1796, et y construisit des harmonicas en lames d'acier, qu'on jouait en frottant ces lames avec deux archets, après avoir fixé l'instrument à une table par une vis de pression.

NOEDING (GASPARD), inspecteur des écoles à Marbourg, est né le 12 janvier 1784. Il s'est fait connaître par quelques ouvrages au nombre desquels on remarque celui qui a pour titre : *Johann Heinrich Vœller's, instrumentenmachers in Cassel, Lebensbeschreibung* (Notice sur la vie de Jean-Henri Vœller, facteur d'instrumens à Cassel), Marbourg, 1823, in-8°.

NOEL (N.), maître de musique à Paris, vers la fin du dix-septième siècle, a publié les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Motets et élévations pour le S. Sacrement, la sainte Vierge et pour les principales festes de l'année à une et deux voix avec la basse continue, propres pour les dames religieuses*, Paris, in-8° obl. 2° *Motets pour les principales festes de l'année à une voix seule avec la basse continue et plusieurs petites ritournelles pour l'orgue ou les violes*, Paris, Ballard, 1687, in-4° obl.

NOELLI (GEORGES), musicien au service du duc de Mecklenbourg-Schwerin vers 1780, était né en Allemagne dans la première moitié du dix-huitième siècle. Élève de l'inventeur du pantalon (Hebenstreit), il jouait avec talent de cet instrument difficile. Geminiani avait été son premier maître de contrepoint ; il prit ensuite pendant six ans des leçons de Hasse, à Dresde, et du père Martini, à Bologne. Il parcourut l'Italie, l'Angleterre, la France et l'Allemagne. A Londres il reçut des conseils de Handel ; à Hambourg, il se lia d'une étroite amitié avec Ch.-Ph.-Emmanuel Bach, dont il avait adopté le style dans ses compositions. En 1782 il fit un second voyage en Italie, et il mourut à Ludwigslust en 1789. Ses compositions sont restées en manuscrit, particulièrement dans le magasin de Westphal, à Hambourg, où l'on trouvait sous son nom plusieurs symphonies, des quatuors et des trios pour le violon et pour la flûte.

NOETZEL (CHRÉTIEN-FRÉDÉRIC), musicien de ville et organiste à Schwarzenberg, en Saxe, est né dans ce lieu le 11 juillet 1780. Il a publié des pièces d'orgue, des sonates de piano, et trois livres d'écossaises et de montferrines; Dresde, Arnold.

NOFERI (JEAN-BAPTISTE), violoniste distingué, né en Italie dans la première

moitié du dix-huitième siècle, a fait imprimer de sa composition, depuis 1763, à Amsterdam, Berlin et Londres, quatorze œuvres de duos, trios et sonates pour le violon, ainsi que plusieurs solos pour la guitare. Il a laissé en manuscrit quelques concertos pour le violon.

NOHR (T.), maître de concert et virtuose sur le violon, attaché au service du duc de Saxe-Meinüngen, est élève de Spohr. Depuis peu d'années cet artiste s'est fait connaître par les compositions suivantes : 1° Quintette pour 2 violons, 2 altos et violoncelle, op. 7, Offenbach, André. 2° 1re symphonie à grand orchestre, op. 1, Leipsick, Peters. 3° Pot-pourri pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson, op. 3, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 4° Deux quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 4, Leipsick, Peters. 5° Chansons allemandes avec accompagnement de piano, op. 2, 5 et 9, Leipsick et Berlin. 6° Chants à quatre voix d'hommes, op. 12, Munich, Falter.

NOINVILLE (JACQUES-BERNARD DE). *Voyez* DUREY DE NOINVILLE.

NOLA (JEAN-DOMINIQUE DE). Il est vraisemblable que *Nola* n'est pas le nom de ce musicien, mais celui du lieu où il était né ; car la désignation des personnes par l'endroit où elles avaient vu le jour s'est conservée jusqu'à la fin du seizième siècle. Quoi qu'il en soit, il fut maître de chapelle de l'église des Annonciades, à Naples, et il vivait encore dans cette ville en 1575, ainsi que le prouve son recueil de motets à 5 et 6 parties, pour être chantés ou joués avec les instrumens. Cet ouvrage a pour titre : *D. Joannis Dominici juvenis à Nola Magistri Cappellæ Sanctissimæ Annunciatæ Neapolitanæ cantiones, vulgo Motecta appellatæ, quinque et sex vocum, viva voce, ac omnis generis instrumentis cantatu commodissimæ, quam novissimè editæ liber primus, Venitiis, apud Joseph-Gulielmum,* 1575. On trouve aussi sous son nom à la bibliothèque de Munich : 1° *Canzone villanesche a* 3 *voci,* Venise, 1545. 2° *Villanelle alla Napolitana a* 3 *e* 4 *voci,* ibid., 1570, in-4°. Le recueil intitulé *Primo libro delle Muse a* 4 *voci ; Madrigali ariosi di Antonio Barré, ed altri diversi autori*, Rome, 1555, contient des morceaux de Jean-Dominique de Nola, et l'on en trouve aussi dans celui qui a pour titre : *Spoglia amorosa, Madrigali a* 5 *voci di diversi eccellentissimi musici, nuovamente posti in luce,* Venise, chez les héritiers de Jérôme Scotto, 1585.

NOLLET (l'abbé JEAN-ANTOINE), savant physicien, naquit en 1700 à Pimpré, près de Noyon, fit ses études au collége de Beauvais, et les termina à Paris. Il fut professeur de physique expérimentale au collége de Navarre, puis de l'école d'artillerie de la Fère, et de celle de Mézières. Il mourut à Paris, le 24 avril 1770. Ce savant a fait insérer dans les mémoires de l'Académie des sciences de Paris (année 1743, p. 199) un *Mémoire sur l'ouïe des poissons et sur la transmission des sons dans l'eau.*

NONOT (JOSEPH-WAAST-AUBERT), né à Arras en 1753, apprit sans maître à jouer du clavecin et de l'orgue. A l'âge de dix-huit ans il se rendit à Paris, où un organiste nommé *Leclerc* acheva son éducation musicale. De retour à Arras, il y fut nommé organiste de la cathédrale ; mais pendant les troubles de la révolution il se retira en Angleterre, où l'enseignement lui offrit des ressources. Après la paix d'Amiens, il rentra en France, et se fixa à Paris, où il est mort en 1817. Il a composé quatre symphonies à grand orchestre, trois concertos de piano, et quelques sonates pour cet instrument. On a aussi sous son nom : *Leçons méthodiques pour le piano,* Paris, Naderman.

NOORT (SYBRAND VAN), organiste de la vieille église d'Amsterdam, dans les premières années du dix-huitième siècle, était considéré comme un des artistes les plus habiles de son temps. Il a publié un

recueil de sonates pour flûte et basse continue, sous le titre de : *Mélange italien,* Amsterdam (sans date).

NOPITSCH (CHRISTOPHE-FRÉDÉRIC-GUILLAUME), chantre à Nordlingue, naquit le 4 février 1758, à Kirchensittenbach, près de Nuremberg. Après avoir reçu des leçons d'orgue et d'accompagnement chez Siebenkels, organiste de cette ville, il alla faire à Ratisbonne, près de Riepel, des études de composition qu'il acheva sous la direction de Beck, à Passau. D'abord directeur de musique à Nordlingue, il changea en 1800 ses fonctions en cette qualité contre celles de *cantor,* ou directeur de l'école de cette ville. Les biographies récemment publiées ne fournissent point de renseignemens sur la fin de la vie de cet artiste. On a sous son nom : *Versuch einer Elementarbuchs der Singkunst; vor trivial und Normalschulen systematisch entworfen* (Essai d'un livre élémentaire sur l'art du chant, à l'usage des écoles populaires et normales), Nuremberg, 1784, in-4° de 35 pages. Une deuxième édition de cet écrit a paru à Manheim, chez Heckel. Nopitsch a aussi publié des mélodies sur les poésies de Burger, de Ramler et de Stolberg, Dessau, 1784 ; une élégie sur des paroles de Schubart, Augsbourg, 1783, et quelques sonates pour le clavecin. On cite aussi un oratorio qu'il composa en 1787.

NORCOME (DANIEL), maître de chant à l'école de Windsor, dans la seconde moitié du seizième siècle, est auteur de quelques madrigaux qui ont été insérés par Morley dans la collection intitulée : *The Triumph of Oriana to 5 and 6 voyces, composed by several authors,* Londres, 1601.

NORDMARK (ZACHARIE), savant suédois, professeur à l'université d'Upsal, vers la fin du dix-huitième siècle, est auteur d'un mémoire intitulé : *Dissertatio de imagine soni seu echo,* Upsal, 1793.

NORDT (WOLFGANG-HENRI), facteur d'orgues à Frankenhausen, dans la principauté de Schwartzbourg-Rudolstadt, naquit en cette ville, dans les dernières années du dix-septième siècle. La Thuringe et les pays circonvoisins lui doivent beaucoup d'instrumens d'une bonne qualité. Néanmoins il ne s'enrichit pas, et dans sa vieillesse il connut le besoin. Il est mort à Frankenhausen, en 1754. Le premier ouvrage sorti de ses mains est un orgue de 26 jeux, 3 claviers à la main et pédale, qu'il construisit à Sondershausen, en 1724. Ce qui distingue cet instrument de ceux du même genre, est un registre qui opère la transposition en transportant tout le mécanisme du clavier un demi-ton plus bas. Les autres orgues connues de Nordt ont été construites en 1728, 1734, 1740, 1749, et 1751.

NORDWALL (ANDRÉ O.), étudiant de l'université d'Upsal, a fait imprimer une thèse académique sur la vitesse du son, intitulée : *Dissertatio de sono simplici directo,* Upsal, 1779, in-4°.

NORMAND (M. l'abbé THÉODULE-ELZÉAR-XAVIER), né le 27 janvier 1812, à Quaregnon, près de Mons (Hainaut), est fils d'un Français qui exerçait alors dans cette commune la profession d'instituteur, et qui, quelques années après, obtint du roi Louis XVIII une charge de commissaire priseur, à Lille. C'est dans cette ville que M. l'abbé Normand, encore enfant, commença ses études littéraires au collége, et apprit la musique à l'académie. Après la première année, ses progrès avaient été si rapides, qu'il fut en état d'aller concourir à Cambrai pour une place d'enfant de chœur à la cathédrale, et qu'il l'obtint. Il y continua ses études classiques, et parvint en peu de temps à lire avec facilité toute espèce du musique. Vers cette époque (1823), Saint-Amand, bon violoncelliste et compositeur, élève de l'auteur de cette *Biographie universelle des musiciens,* se fixa à Cambrai et donna des leçons de violoncelle au jeune Normand qui, plus tard, continua l'étude de cet instrument à l'école de musique de

Douai, et obtint des prix dans les années 1827, 1828 et 1829. Après avoir achevé sa rhétorique et sa philosophie, il prit la résolution de se vouer à l'état ecclésiastique, et, sur les instances d'un ami, il se rendit au séminaire de Meaux en 1832, pendant que le choléra exerçait ses ravages à Paris et dans les villes environnantes. Atteint lui-même par ce fléau, il ne se rétablit qu'avec peine et ne put retrouver la santé que dans son pays natal. Admis au séminaire de Tournai, il y resta trois ans, puis il fut ordonné prêtre par l'évêque de ce diocèse, le 19 décembre 1835, et envoyé comme vicaire à Seneffe, dans le district de Nivelles. Au mois de septembre 1839 il a reçu sa nomination de principal du collége d'Enghien, dont il remplit en ce moment les fonctions.

Les études théologiques de M. l'abbé Normand l'avaient obligé de suspendre la culture de la musique. Quelques leçons d'harmonie qu'il reçut de Victor Lefebvre, brillant élève du Conservatoire de Paris, enlevé trop tôt à l'art, développèrent en lui le goût de cette science; il se livra sérieusement à son étude dans les livres de Catel, de Langlé, d'Abrechtsberger, de Reicha et d'autres, et des principes qu'il y puisa il composa un système mixte qu'il a exposé dans un ouvrage dont la première partie vient de paraître sous ce titre : *Manuel des organistes de la campagne*, Bruxelles, Detrie-Tomson, 1840, in-fol. obl. de 98 pages. Cet ouvrage contient aussi une instruction sur le plain-chant, sur l'orgue, le mélange de ses jeux, l'accompagnement du chant, etc. La seconde partie, où l'on trouvera des pièces d'orgue, des fugues, etc., n'est point encore publiée. Parmi les compositions de M. Normand on remarque un *Ave maris stella* à 12 parties, un *Lætatus sum* à 10, et un *Domine qui habitabit* à 9. Il vient de faire paraître (août 1840) *Le bon Ménestrel, choix de romances à l'usage des maisons religieuses d'éducation*. M. l'abbé Normand, qui s'est aussi fait connaître comme écrivain par une *Histoire abrégée de Charlemagne*, est un des rédacteurs de la *Revue de Bruxelles*, où il a fait insérer plusieurs morceaux, entre autres des articles intitulés *De l'influence de la Belgique sur l'origine et les progrès de la musique moderne* (Revue de Bruxelles, novembre 1837 et avril 1838), sous le pseudonyme Th. Huysman.

NORMANT. *Voyez* PIÉTON (ANTOINE-LOUIS OU LOYSET).

NORRIS (CHARLES), bachelier en musique, ne s'appelait pas *Thomas* et n'était pas né à Oxford, comme le prétendent Gerber et ses copistes, mais à Salisbury, en 1740. Admis comme enfant de chœur dans la cathédrale de cette ville, il y apprit les élémens de la musique. Une très-belle voix de soprano qui devint ensuite un beau ténor, le fit remarquer, et lui donna pour protecteur Harris, auteur de l'*Hermès*. Ce savant lui donna le conseil de ne pas se hasarder sur la scène, et de renfermer l'exercice de son talent dans les concerts et les oratorios. Pour suivre cet avis, Norris s'établit à Oxford, et s'y livra à l'enseignement du chant. Ayant été admis à prendre ses degrés de bachelier en musique à l'université de cette ville, il fut bientôt après choisi pour remplir les fonctions d'organiste au collége de Saint-Jean. Plusieurs fois il fut appelé à Londres pour y chanter les solos de ténor dans les oratorios, et toujours il y fut accueilli par des applaudissemens unanimes. Un amour malheureux le plongea dans une mélancolie habituelle, détruisit sa santé, et porta même atteinte à la beauté de sa voix. En 1789 il voulut faire un nouvel essai de son talent au grand concert donné à Westminster, en commémoration de Handel; mais son organe était devenu si faible, qu'à peine put-il se faire entendre. Néanmoins il voulut encore chanter dans un festival à Birmingham; mais ce dernier effort lui fut fatal, car dix jours après il expira à Imley-Hall, près de Stourbridge, dans le comté de

Worcester, le 5 septembre 1790, à l'âge de cinquante ans. Norris jouait bien de plusieurs instrumens. Il a composé des concertos pour le clavecin, des glees qui ont eu beaucoup de succès, et a publié à Londres, chez Rolfe, huit *canzonets* avec accompagnement de piano.

NORTH (FRANÇOIS), lord haut-justicier de la chambre des communes, naquit à Rongham, dans le comté de Norfolk, vers 1640. Après avoir fait ses études à l'université de Cambridge, il exerça quelque temps les fonctions d'avocat, puis eut le titre de solliciteur-général du roi, et fut fait chevalier en 1671. Sous les règnes de Charles II et de Jacques II il fut chancelier du grand sceau. Il mourut à son château de Wroxton, près de Branbury, le 7 septembre 1685. Amateur passionné de musique, il cultiva cet art dès son enfance, et y a acquis de l'habileté. Il jouait fort bien de la *lyra-viole,* sorte de basse de viole montée de beaucoup de cordes pour y faire des arpéges et des accords, en usage de son temps. Ses compositions, qui consistent en quelques sonates à deux ou trois parties, sont restées en manuscrit; mais il a publié un petit traité de la génération des sons et des proportions des intervalles, sous ce titre : *A Philosophical Essay on Music* (Essai philosophique sur la musique), Londres, 1677, in-4° de 35 pages. Lord North n'a pas mis son nom à cet ouvrage.

NORTH (ROGER), frère du précédent, naquit à Rongham en 1644. Amateur de musique comme son frère, il jouait de l'orgue et en avait fait construire un par Schmidt dans sa maison de Norfolk. Occupé sans cesse de recherches sur la musique, il a laissé en manuscrit des notices sur les compositeurs et amateurs anglais les plus célèbres, depuis 1650 jusqu'en 1680. Lorsque Burney et Hawkins écrivirent leurs histoires de la musique, le Dr. Montague-North, chanoine de Windsor, qui possédait l'original de ce recueil, permit à ces écrivains de le consulter et d'en faire des extraits. Lord North mourut en 1734, à l'âge de quatre-vingt-dix ans.

NOTARI (ANGE), musicien italien fixé à Londres dans les premières années du dix-septième siècle, y a fait imprimer, en 1614, un recueil de pièces intitulé : *Prime musiche nuove a 1, 2 e 3 voci, per cantar con la tiorba ed altri stromenti,* Londres, 1616, in-fol.

NOTKER ou NOTGER, surnommé *Balbulus* (le Bègue), à cause de la difficulté qu'il éprouvait à parler, naquit à Heiligen, près de l'abbaye de Saint-Gall, où il étudia sous les moines Marcel et Ison. Devenu savant dans les lettres, les arts libéraux et particulièrement dans la musique, son occupation principale était de composer des proses et des hymnes; il traduisit aussi le psautier en langue théotisque pour le roi Arnulphe. On croit qu'il devint abbé de Saint-Gall, mais on ignore en quelle année. Il mourut le 6 avril 912, et fut canonisé en 1514. Quelques proses et des hymnes de Notker ont été publiés par Canisius dans le sixième livre de ses *Antiq. Lectiones.* On en trouve un recueil complet, avec les mélodies notées, dans un manuscrit de la bibliothèque de St-Emeran, à Ratisbonne[1]. Notker est aussi auteur de deux petits traités relatifs à la musique; l'un intitulé : *Explanatio quid singulæ Litteræ in superscriptione significent cantilene,* a été inséré par Canisius dans le 5e livre de ses *Antiq. Lect.* (part. 2, p. 739); par Mabillon, dans l'*Appendix* au t. IV des *Annales de l'ordre de St-Benoît,* et enfin par l'abbé Gerbert, dans sa Collection des écrivains ecclésiastiques sur la musique (t. I, p. 95). Le second, intitulé *Opusculum theoricum de Musica,* est divisé en quatre chapitres qui traitent :

[1] C'est probablement ce recueil d'hymnes qui est cité par le P. Pez (*Thesaur. anecd.*, t. III, part. III, p. 616), sous le titre de *Theorema Troporum, seu Cribrum monochordi.*

1° *De octo tonis;* 2° *De tetrachordis;* 3° *De octo modis;* 4° *De mensura fistularum organicarum.* Cet opuscule est écrit en ancienne langue théotisque ou teutonique. Schilter l'a inséré dans le tome premier de son *Trésor des Antiquités teutoniques*, et l'abbé Gerbert l'a placé parmi ses écrivains ecclésiastiques sur la musique (t. I, p. 96), et y a joint une traduction latine. Au reste, on ne sait pas précisément si cet ouvrage est de Notker Balbulus ou d'un autre moine du même nom, surnommé *Labeo*, qui vécut à l'abbaye de St-Gall dans le cours du dixième siècle.

NOUGARET (PIERRE-JEAN-BAPTISTE), littérateur, né à la Rochelle le 16 décembre 1742, est mort à Paris au mois de juin 1823. Dans le nombre considérable des livres qu'il a publiés, on remarque celui qui a pour titre : *L'Art du théâtre en général, où il est parlé des différens spectacles de l'Europe, et de ce qui concerne la comédie ancienne et la nouvelle, la tragédie, la pastorale dramatique, la parodie, l'opéra sérieux, l'opéra bouffon, et la comédie mêlée d'ariettes,* Paris, Cailleau, 1769, 2 vol. in-12. Dans le second volume de cet ouvrage on trouve (p. 124-183) : Histoire philosophique de la musique, et observations sur les différens genres reçus au théâtre; et (p. 184-347), l'histoire abrégée de l'Opéra et de l'Opéra-comique. On a aussi de Nougaret un almanach des spectacles intitulé : *Spectacles des foires et des boulevards de Paris, ou Catalogue historique et chronologique des théâtres forains,* Paris, 1774-1788, 15 vol. in-24.

NOURRIT (LOUIS), né à Montpellier le 4 août 1780, fut admis comme enfant de chœur dans la collégiale de cette ville, et y apprit la musique. A l'âge de seize ans, il se rendit à Paris pour y compléter son instruction dans cet art. Doué d'une belle voix de ténor, il fixa sur lui l'attention de Méhul, qui le fit entrer au Conservatoire le 30 floréal an x (juin, 1802). D'abord élève de Guichard, il resta un an sous sa direction, puis (le 4 messidor an XI) il fut confié aux soins de Garat qui, charmé de la beauté de sa voix, lui donna des leçons avec affection, et en fit un de ses élèves les plus distingués. Le 3 mars 1805, Nourrit débuta à l'Opéra par le rôle de *Renaud*, dans *Armide* : le succès qu'il y obtint lui procura immédiatement un engagement comme *remplacement* de Lainez. Le timbre pur et argentin de sa voix, l'émission naturelle et franche des sons, la justesse des intonations et sa diction musicale, bien que peu chaleureuse, indiquaient assez l'école dont il sortait. C'était une nouveauté remarquable à l'Opéra que cette manière large et correcte qui ne ressemblait point aux cris dramatiques de Lainez et de ses imitateurs. Les anciens habitués de l'Opéra s'alarmaient pour leur vieille idole, mais les connaisseurs voyaient dans le succès de Nourrit le commencement d'une régénération de l'art du chant, qui ne s'est cependant achevée à la scène française que plus de vingt ans après. Plusieurs autres rôles chantés par Nourrit, particulièrement ceux d'*Orphée* et de *l'Eunuque*, dans *la Caravane du Caire,* achevèrent de démontrer sa supériorité comme chanteur sur les autres acteurs de l'Opéra. Malheureusement son jeu ne répondait pas aux qualités de son chant : il était froid dans les situations les plus vives, et la crainte de tomber dans l'animation exagérée de Lainez le jetait dans l'excès contraire. Malgré ses défauts énormes comme chanteur, celui-ci avait une chaleur entraînante et une rare intelligence de la scène; qualités qui ne sont jamais devenues le partage de Nourrit, quoiqu'il ait acquis par l'usage plus d'aisance et d'aplomb. Modeste et timide, il n'éprouvait jamais les élans d'enthousiasme qui font de l'artiste une sorte de missionnaire : en entrant au théâtre, il avait pris un état. Le soir où il joua pour la première fois le rôle d'*Orphée,* Garat, son maître, vint dans sa loge, et avec cet

accent énergique et tout méridional qu'on lui a connu, il dit à son élève : *Après un tel succès vous pouvez prétendre à tout ! — Je suis charmé de vous avoir satisfait*, répondit Nourrit, *et je vous remercie des encouragemens que vous voulez bien me donner; mais je n'ai pas d'ambition. — Tu n'as pas d'ambition, malheureux! Eh! que viens-tu faire ici?*

En 1812, après la retraite de Lainez, Nourrit devint chef de l'emploi de ténor à l'Opéra : il le partagea plus tard avec Lavigne; mais en 1817 il en reprit la possession exclusive. *Renaud*, *Orphée*, *l'Eunuque* de *la Caravane*, *Colin* du *Devin du Village*, *Demaly* dans *les Bayadères*, *Aladin* dans *la Lampe merveilleuse*, furent ses meilleurs rôles. Jusque dans les derniers temps, il conserva le joli timbre de son organe. Au commencement de 1826 il prit la résolution de se retirer, et il obtint la pension qu'il avait gagnée par un service de vingt et un ans. Retiré depuis lors dans une maison de campagne qu'il possédait à quelques lieues de Paris, il y vécut dans le repos, renonçant même au commerce de diamans qu'il avait fait pendant toute la durée de sa carrière théâtrale. Un dépérissement rapide le conduisit au tombeau le 23 septembre 1831, à l'âge de cinquante et un ans.

NOURRIT (ADOLPHE), fils aîné du précédent, naquit à Montpellier, le 3 mars 1802. Destiné par son père à la profession de négociant, il fut placé au collége de Sainte-Barbe pour y faire ses études humanitaires, et bientôt il s'y fit remarquer par la portée de son intelligence et par son assiduité au travail. C'est dans l'enceinte de cette maison que se formèrent pour lui des liaisons d'amitié avec des jeunes gens devenus depuis lors des hommes distingués : elles lui sont demeurées fidèles jusqu'à ses derniers jours. Ses études terminées, le jeune Nourrit rentra chez son père qui lui fit obtenir, à l'âge de seize ans, l'emploi de teneur de livres et de caissier dans la maison de MM. Mathias frères, négocians commissionnaires à Paris. Après y avoir rempli ces doubles fonctions depuis 1818 jusqu'à la fin de 1819, il entra comme employé dans les bureaux d'une compagnie d'assurances. Obligé de se livrer à des occupations si peu conformes à ses goûts, il ne put cultiver la musique qu'à l'insu de son père, dont l'obstination à l'éloigner du théâtre paraissait invincible. Un vieux professeur, ami de sa famille, avait consenti à lui donner en secret des leçons de chant; mais bientôt Adolphe Nourrit n'eut plus rien à apprendre de lui, et les conseils d'un maître plus habile lui devinrent nécessaires. Alors il songea à Garcia, et comprit que, dirigée par un tel artiste, son éducation musicale pourrait le préparer aux succès du théâtre. Aux premiers mots que le jeune homme dit à Garcia de ses projets, celui-ci éprouva quelque scrupule à tromper les vues de Nourrit, son ancien ami; mais lorsqu'il vit l'ardeur et la persévérance de son élève futur à solliciter ses leçons, il se laissa persuader par ces signes certains d'une influence secrète, et se mit à l'ouvrage. Les premiers essais lui firent voir qu'Adolphe Nourrit possédait les élémens d'une bonne voix de ténor, qui n'avait besoin que du secours de l'art pour acquérir de la puissance et de la souplesse. Lorsque par des exercices habilement gradués il eut conduit cette voix à un développement qui ne pouvait plus s'accroître que par le temps et l'expérience, il avoua au père de son élève ce qu'il avait fait et lui fit connaître le résultat de ses leçons. Surpris d'abord, Nourrit parut vouloir se fâcher; mais vaincu par les sollicitations de son fils, et peut-être séduit par des accens qui lui rappelaient sa jeunesse, il finit par se calmer, et consentit à préparer lui-même l'entrée de la carrière du théâtre à l'héritier de son nom et de son talent. Adolphe Nourrit parut pour la première fois à

l'Opéra le 1er septembre 1821, avant d'avoir accompli sa vingtième année. Son premier rôle fut celui de *Pylade,* dans *Iphigénie en Tauride.* Le public l'accueillit avec faveur et fut charmé de la beauté de son organe, de son intelligence de la scène et de la chaleur de son débit. Un embonpoint précoce, qu'il tenait de son père. fut le seul défaut qu'on lui trouva. Ce n'était pas l'unique point de ressemblance qu'il y eût entre Nourrit et son fils, car les traits du visage, la taille, la démarche et l'organe avaient entre eux tant d'analogie, qu'il était facile de les prendre l'un pour l'autre, et qu'on ne pouvait les distinguer que par la froideur de l'un et la chaleureuse diction de l'autre. Cette ressemblance si remarquable fit naître l'idée de l'opéra des *Deux Salem* (sorte de Ménechmes), qui fut représenté le 12 juillet 1824, et dans lequel ils produisirent une illusion complète. Après *Iphigénie en Tauride,* Adolphe Nourrit avait continué ses débuts dans *les Bayadères, Orphée, Armide,* et chacun de ces ouvrages avait été pour lui l'occasion de progrès et de nouveaux succès. Baptiste aîné, acteur du Théâtre-Français et professeur au Conservatoire, qui possédait d'excellentes traditions, lui avait donné des leçons de déclamation lyrique dont son intelligence s'était approprié tout ce qui était compatible avec la musique. Le rôle de *Néoclès,* dans *le Siége de Corinthe,* de Rossini, fut sa première création importante : le père et le fils parurent pour la dernière fois ensemble dans cet opéra, dont la première représentation fut donnée le 9 octobre 1826. La vocalisation légère et facile n'était pas naturellement dans la voix d'Adolphe Nourrit; cette voix s'était montrée rebelle à cet égard, et les efforts de Garcia n'avaient obtenu qu'un résultat incomplet; mais le maître s'en était consolé en considérant que le répertoire de l'Opéra n'exigeait pas la flexibilité d'organe indispensable à un chanteur italien. Avec *le Siége de Corinthe* et les autres productions du génie de Rossini, le mécanisme de la vocalisation légère devint une nécessité pour le premier ténor : Nourrit comprit qu'il devait recommencer ses études, et il ne recula pas devant les difficultés. Sa ferme volonté, sa persévérance, le conduisirent à des résultats qu'il n'espérait peut-être pas lui-même; s'il ne parvint jamais à l'agilité brillante d'un Rubini, il put du moins exécuter les traits rapides d'une manière suffisante. D'ailleurs, si son talent resta imparfait sous ce rapport, par combien de qualités ne racheta-t-il pas ce défaut? Que de charme dans sa manière de phraser! Que d'adresse à se servir de la voix de tête! Que de tact et de sagesse dans la conception de ses rôles! Que de sensibilité et d'énergie dans l'expression des sentimens dramatiques! Et qu'on ne s'y trompe pas : ce sont ces qualités qui font le grand acteur lyrique de la scène française.

Après la retraite de son père, Nourrit resta seul chargé de l'emploi de premier ténor. Pendant dix ans il porta le poids d'une si grande responsabilité et n'en fut point accablé, quoique cette époque, la plus importante de l'histoire de l'Opéra moderne, lui ait offert plus d'un écueil; car dans ces dix années *Moïse, le Comte Ory, la Muette de Portici, le Philtre, Guillaume Tell, Robert le Diable, la Juive* et *les Huguenots* furent mis en scène. Il créa tous les rôles principaux de ces belles partitions, en saisit les nuances avec une merveilleuse intelligence, et leur donna si bien le caractère de la vérité dramatique, qu'il ne semblait pas que ces rôles pussent être compris d'une autre manière. La musique de Meyerbeer lui présentait la plus rude épreuve qu'un chanteur pût subir; complétement différente du système rossinien, si favorable aux voix, elle était un retour vers l'opéra déclamé; mais dans des proportions si gigantesques et avec une instrumentation si formidable, que son succès put faire prévoir une rapide dété-

rioration du personnel chantant de l'Opéra. L'expérience n'a que trop prouvé que telles devaient être en effet les conséquences de ces belles conceptions dramatiques : Nourrit seul parut avoir des forces suffisantes pour lutter avec elles. L'usage adroit qu'il savait faire de la voix de tête, et la puissance singulière qu'il donnait aux sons de ce registre, lui permettait de les chanter sans qu'elles produisissent en lui l'excès de fatigue qu'il aurait éprouvée s'il eût fait constamment usage de la voix de poitrine.

Cependant l'importance même qu'il acquérait chaque jour comme chanteur et comme acteur fit comprendre à l'administration de l'Opéra que l'avenir de ce spectacle reposait sur un seul homme qui, depuis seize ans, avait fait un usage immodéré de ses forces; elle crut devoir se préparer d'autres ressources, et Duprez, chanteur français que l'Italie saluait depuis plusieurs années par d'unanimes acclamations, fut engagé comme premier ténor en partage. Une carrière de seize années, où tout avait été bonheur et succès, n'avait pas préparé Nourrit à l'idée de ce partage, sans exemple jusqu'alors à l'Opéra; car suivant le réglement de ce théâtre, il n'y avait jamais eu pour chaque emploi que le chef, le second, qui avait le titre de *remplacement*, et le troisième, appelé *le double*. L'ardente imagination de l'artiste se frappa de l'idée qu'on n'estimait plus son talent au même prix qu'autrefois : en vain ses amis essayèrent-ils de le rassurer; à tous leurs raisonnemens il opposait le peu de vraisemblance que la faveur publique pût se partager entre deux acteurs destinés au même emploi; il fallait, disait-il, qu'un des deux fût vaincu, et cette pensée l'oppressait d'un poids insupportable. Il ne voulut point essayer de la lutte : après quelques jours d'agitation, il prit le parti de se retirer, et donna sa démission. Le 1er avril 1837 il donna sa représentation de retraite : il y a peu d'exemples d'aussi beaux triomphes que celui qu'il y obtint; le public témoigna par des transports d'admiration le regret que lui faisait éprouver la perte d'un tel artiste. Suivant ses premiers projets, Nourrit devait voyager pendant un an, après sa retraite de l'Opéra, pour donner des représentations dans les principales villes de la France et de la Belgique, puis rentrer dans la vie privée et se livrer à des travaux d'un autre genre, auxquels le préparaient les bonnes études de sa jeunesse, ainsi que les lectures et les méditations d'un âge plus avancé. Ses économies, résultat de son esprit d'ordre et de la simplicité de ses goûts, lui permettaient de réaliser ce plan plein de sagesse. Mais lui-même était alors sous l'influence d'une illusion qui ne tarda point à se dissiper : il n'y avait, il ne pouvait y avoir pour lui d'existence qu'à la scène, avec les succès qu'il y avait obtenus; être artiste était la condition de sa vie : le reste n'en était que l'accessoire. Après qu'il eut excité l'enthousiasme des habitans de Bruxelles, au printemps de 1837, ses idées changèrent : il conçut le projet d'aller en Italie, d'y chanter sur les principaux théâtres, et d'y cueillir aussi les palmes dont revenait chargé celui qu'on lui donnait pour rival. L'exaltation qui lui était naturelle [1] s'accrut progressivement; mais bientôt elle prit le caractère du désespoir par l'état anormal de sa voix. A Marseille, il fut pris d'un enrouement qui persista pendant plusieurs représentations, et qui finit par le compromettre dans *la Juive*. Un artiste de cette ville a rendu compte dans la *Gazette musicale de Paris* (ann. 1839, p. 135) des circonstances de cet accident qui pouvait faire prévoir de fatales conséquences; il s'exprime en ces termes : « Saisi d'un enrouement désastreux, Nourrit avait lutté

[1] C'est cette exaltation qui, en juillet 1830, le jetait sur la place publique, un fusil à la main, et qui, sans ménagement, lui fit chanter après, à toutes les représentations, les airs révolutionnaires, avec une exubérance d'énergie qui pouvait porter un notable préjudice à son organe vocal.

vaillamment pendant trois actes, lorsqu'au moment de son grand air : *Rachel, quand du Seigneur,* etc., la fatigue, la crainte et l'émotion paralysèrent complétement sa voix. Cette voix naguère si étendue et dont les notes pures et vibrantes dans l'octave supérieure avaient tant de puissance et de charme, alors inégale et voilée, donnait à peine le *fa* naturel; réduit à ces faibles ressources, Nourrit sut trouver encore dans son admirable intelligence des moyens suffisans pour achever l'*allegro,* mais arrivé là, ses forces l'abandonnèrent à la dernière mesure, et malgré ses efforts pour atteindre au *la* bémol aigu qui termine l'air sur la tonique, Nourrit, fut obligé pour la première fois de finir à l'octave. Pâle et tremblant de douleur, il se frappa le front, fit un geste de désespoir et sortit dans une agitation inexprimable. Craignant les suites fâcheuses d'un tel accident sur le caractère de Nourrit, dont j'étais devenu le compagnon presque inséparable depuis son arrivée à Marseille, je quittai brusquement ma place, et me dirigeant vers le corridor qui mène aux coulisses, j'arrivai dans la loge de Nourrit en même temps que M. X. Boisselot... Hélas! plus de doute, notre malheureux artiste était fou... Je n'oublierai de ma vie cette effroyable scène! L'œil en feu, le visage égaré, Nourrit marchait à grands pas, frappait les murs avec violence et poussait des sanglots qui déchiraient le cœur... Dans cet affreux désordre il ne put nous reconnaître. — Qui êtes-vous?.... Que me voulez-vous?... Laissez-moi... — Ce sont vos amis qui viennent vous voir. — Mes amis?... c'est impossible... Si vous êtes mes amis, tuez-moi... ne voyez-vous pas que je ne puis plus vivre; que je suis perdu, déshonoré... En disant ces mots, il courut vers la fenêtre avec une impétuosité foudroyante... Nous nous précipitâmes vers lui, et le saisissant avec force, nous l'entraînâmes vers un fauteuil, où brisé par les efforts d'une lutte inégale, il se laissa tomber sans résistance dans un accablement profond. La crise fut longue; ranimé par les soins du docteur Forcade, qui était venu se joindre à nous dans cette douloureuse circonstance, Nourrit ouvrit les yeux, et voyant la consternation muette qui régnait autour de lui, il nous demanda pardon à tous avec la candeur et la timidité d'un enfant qui vient de commettre une faute. Nous profitâmes de cette réaction momentanée pour l'engager à reparaître; il y consentit avec résignation. Le public, instruit des événemens de l'entr'acte, l'applaudit avec enthousiasme; puis à la fin du spectacle, nous reconduisîmes notre ami à l'hôtel de la Darce, où nous le quittâmes après l'avoir tranquillisé et en lui promettant de revenir le lendemain. Le lendemain, en effet, de très-bonne heure, je fus le premier au rendez-vous; Nourrit vint à moi avec empressement, comme pour me remercier de mon exactitude. Eh bien, lui demandai-je en affectant de sourire, comment avez-vous passé la nuit? — Bien mal... je n'ai pas dormi et j'ai beaucoup pleuré; dans ce moment, dans ce moment encore je faisais un appel à toutes mes forces morales pour combattre de sinistres pensées. La vie m'est insupportable; mais je connais mes devoirs; j'ai de bons amis, une femme, des enfans que j'aime et à qui je me dois; et puis, je crois à une autre vie... Avec ces idées-là on peut triompher de soi-même... mais je crains tout de ma raison; si un moment elle m'abandonne, je sais que c'est fait de moi. Cette nuit, assis à cette place, j'ai demandé à Dieu le courage dont j'ai besoin, en me fortifiant par de saintes lectures... Tenez, voyez vous-même. — Je pris le livre qu'il me désignait sur la table... c'était l'*Imitation de Jésus-Christ* [1]. »

De si profondes blessures faites à la

[1] Ce long passage pourra sembler mal placé dans un livre tel que celui-ci, et dans une notice qui ne doit être qu'un résumé succinct; mais il explique si bien l'origine de la catastrophe qui a terminé la vie de

sensibilité excessive de Nourrit détruisirent bientôt sa santé. Un désordre d'entrailles, suite trop ordinaire des vives et pénibles émotions de la vie d'artiste, le fit passer progressivement de l'état d'embonpoint à une maigreur qui le rendait méconnaissable à ses amis les plus intimes. En quittant Marseille il se rendit à Lyon : là, un des plus beaux triomphes de sa carrière vint mettre un beaume sur ses blessures. Il y excita le plus vif enthousiasme. De Lyon, il alla à Toulouse où un accident semblable à celui de Marseille l'obligea d'interrompre ses représentations. De retour à Paris, il se prépara au voyage d'Italie, et après avoir obtenu un congé de ses fonctions de professeur de chant dramatique au Conservatoire, il se mit en route dans les premiers mois de 1838, incessamment préoccupé de sombres pensées. Des articles de journaux malveillans et des lettres anonymes avaient augmenté sa tristesse. A Milan il y eut enthousiasme lorsqu'il se fit entendre devant quelques amateurs d'élite chez Rossini : ce succès sembla lui rendre toutes ses forces, et la même faveur, qu'il trouva à Florence, à Rome et à Naples, fit espérer à sa famille le retour de sa santé et de sa raison premières. Mais dans cette dernière ville, de nouveaux et poignants chagrins l'attendaient. Avant son départ il avait préparé deux canevas d'opéras italiens qu'il désirait qu'on écrivît pour lui; l'un de ces ouvrages était la tragédie de *Polyeucte,* de Corneille, disposée convenablement pour la scène lyrique. Ce sujet plut à Donizetti, qui écrivit rapidement la partition qu'on a donnée depuis lors à l'Opéra de Paris, sous le titre français : *les Martyrs ;* mais la censure des théâtres napolitains ne permit pas que ce sujet religieux fût mis en scène; et au moment où Nourrit allait faire son début au théâtre de Saint-Charles, dans le rôle de Polyeucte, si bien fait pour lui, il lui fallut renoncer aux succès qu'il y aurait obtenus. Dès lors une mélancolie profonde s'empara de son esprit; tous les symptômes de la maladie reparurent, et c'est dans cette disposition qu'il se fit entendre aux Napolitains. Toutefois il y obtint le plus brillant succès dans *Il Giuramento,* de Mercadante, et dans *La Norma,* de Bellini. Peu de temps après vint se joindre aux tristes préoccupations de l'esprit de Nourrit l'idée bizarre que les applaudissemens accordés par le public de Naples à son talent n'étaient qu'une dérision; rien ne put le détourner d'une si funeste pensée; elle acheva la perte de sa raison, et à la suite d'une représentation au bénéfice d'un acteur, où il avait chanté par complaisance, l'excès de son délire le porta à se lever, vers l'aube du jour, et à se précipiter du haut de la terrasse de l'hôtel de Barbaja dans la cour, où il trouva la mort, le 8 mars 1839, à cinq heures du matin. Sa femme, aussi distinguée par les qualités de l'esprit que par celles du cœur, et digne d'un meilleur sort, fut la première qui le trouva gisant sur le pavé; il avait le corps brisé et n'avait pas donné le moindre signe de vie après sa chute. L'admirable force d'âme de cette femme la soutint jusqu'à ce qu'elle eût mis au monde le dernier fruit de l'amour de son mari; mais bientôt après, elle mourut de douleur. Les restes de Nourrit avaient été rapportés à Paris; ils furent inhumés avec pompe, après que le dernier *Requiem* de Cherubini, pour voix d'hommes, eût été exécuté dans l'église de Saint-Roch, par une réunion nombreuse d'artistes du Conservatoire et des principaux théâtres de Paris.

La fin de Nourrit a été jugée avec sévérité par quelques critiques; mais cette sévérité fut une injustice, car on ne peut considérer cette fin déplorable que comme le dernier acte d'un délire dont les premiers symptômes s'étaient manifestés à Marseille, près de deux ans auparavant.

Nourrit, qu'il m'a semblé nécessaire de le rapporter, afin de constater l'aliénation de la raison du malheureux artiste, longtemps avant ce funeste événement.

Nourrit avait une bonté de cœur parfaite, aimait tendrement sa famille et ses amis, et avait des sentimens religieux qui l'eussent toujours éloigné de l'idée d'un suicide, s'il eût conservé sa raison.

NOVACK (JEAN). *Voyez* NOWACK.

NOVELLO (VINCENT), organiste de l'ambassade portugaise à Londres, est né dans cette ville, en 1781, d'une famille italienne. Également distingué par son talent sur l'orgue et par le mérite de ses compositions de musique religieuse, cet artiste jouit en Angleterre de beaucoup d'estime. En 1811 il a publié son premier ouvrage, intitulé : *Selection of sacred music* (Choix de musique sacrée), Londres, 2 vol in-fol. L'accueil flatteur fait par le public à cette collection encouragea M. Novello à en faire paraître une deuxième, sous le titre : *A collection of motets for the offertory, and other pieces, principally adapted for the morning service* (Collection de motets pour l'offertoire et autres morceaux, principalement adoptés à l'office du matin), Londres (sans date), 12 liv. in-fol. On trouve dans ce recueil quelques morceaux de la composition de M. Novello, dont un critique anglais a fait l'éloge dans le *Quarterly musical Magazine*. M. Novello s'est particulièrement rendu recommandable par les *Gregorian Hymns for the evening service* (Hymnes du chant grégorien pour l'office du soir), Londres (sans date), 12 liv. in-fol. Ces hymnes sont arrangées à 6 voix réelles, en harmonie moderne. Cet artiste est aussi éditeur de plusieurs collections de musique religieuse, entre autres des suivantes : 1° *Twelve easy masses for small choirs* (Douzes messes faciles à l'usage de petites chapelles), Londres (sans date), 3 vol. in-fol. 2° Dix-huit messes de Mozart, avec accompagnement d'orgue ou de piano, *ib.* 3° Dix-huit messes de Haydn, *idem, ibid.* 4° Collection des œuvres de musique d'église de Purcell, Londres (sans date), in-fol. M. Novello a écrit une notice biographique sur le célèbre compositeur Purcell, pour servir d'introduction à cette intéressante collection. Cet ouvrage a pour titre : *A Biographical Sketch of Henry Purcell, from the best authorities*, Londres, Alfred Novello (sans date), in-fol. de 44 pages, avec un portrait de Purcell, gravé par Humphrys, d'après le tableau original de Godefroid Kneller.

Mademoiselle Clara Anastasie Novello, fille de l'artiste objet de cette notice, a acquis de la célébrité comme cantatrice. Elle est née à Londres, le 10 juin 1818. A l'âge de neuf ans, ses parens la mirent sous la direction de M. Robinson, organiste de la chapelle catholique d'York, qui lui enseigna les élémens de la musique et du piano. Miss Hill lui donna, dans la même ville, des leçons de chant. Fort jeune encore, elle fut placée en 1829 dans l'institution de musique religieuse dirigée par Choron, à Paris. Après y avoir passé une année, elle est retournée en Angleterre et s'y est fait entendre avec succès dans les concerts et dans les festivals. Dans ces derniers temps elle a fait en Allemagne un voyage artistique aussi avantageux pour sa réputation que pour sa fortune. On trouve une notice biographique sur M[lle] Novello dans le 2[me] volume du journal de musique intitulé : *The Musical world*, p. IX et suiv.

NOVERRE (JEAN-GEORGE), célèbre chorégraphe, naquit à Paris le 29 avril 1727. Son père, qui avait été adjudant au service de Charles XII, le destinait à la profession des armes, mais le goût passionné de Noverre pour la danse lui fit préférer la carrière du théâtre : il prit des leçons de Dupré et débuta avec succès devant la cour, à Fontainebleau, au mois d'octobre 1743. A l'âge de vingt et un ans il se rendit à Berlin, où Frédéric II et le prince Henri de Prusse lui firent un accueil caressant ; mais la sévérité qui régnait en ce pays, jusque dans les plaisirs, ne fut point de son goût, et bientôt il revint à Paris, où il eut, en 1749, la place de maître de ballets de l'Opéra-Comique. Depuis 1755

jusqu'en 1757 il remplit les mêmes fonctions à l'Opéra de Londres, puis fut attaché à celui de Lyon en 1758. De là il se rendit à Stuttgard, où le duc de Wurtemberg le chargea de la direction des ballets, jusqu'en 1764. En 1770 et dans les années suivantes il fut chorégraphe des théâtres de Vienne et de Milan; enfin on le chargea de la direction de la danse de l'Opéra de Paris depuis 1776 jusqu'en 1780, époque de sa retraite. Il obtint alors une pension sur la cassette du roi, et se fixa à Saint-Germain, près de Paris, où il est mort le 19 novembre 1810. Noverre fut le premier qui donna au ballet pantomime une action dramatique, et chercha à y introduire l'imitation vraie de la nature, autant que ce genre de spectacle en est susceptible. On a de lui un grand nombre de pièces de ce genre qui ont eu de brillans succès; mais c'est surtout par ses *Lettres sur la danse et les ballets* (Lyon, 1760, in-8°) qu'il a conservé sa célébrité. Ce livre, dont il a été fait des éditions à Vienne, en 1767, in-8°, à Paris, en 1783, à Copenhague, en 1803, et à Paris, en 1807, 2 volumes in-8°, sous le titre de *Lettres sur les arts imitateurs en général, et sur la danse en particulier*, est écrit d'un style un peu trop prétentieux pour le sujet, mais renferme beaucoup de vues justes et remarquables par leur nouveauté, à l'époque où elles parurent. Noverre y traite de l'opéra français. Ce qu'il en dit a été traduit en allemand dans les *Hamburger Unterhaltungs-Blættern* (t. I, p. 260-268). On a aussi de Noverre: *Observations sur la construction d'une nouvelle salle d'Opéra*, Amsterdam et Paris, 1781, in-8° de 37 pages.

NOVI (FRANÇOIS-ANTOINE), compositeur napolitain, vécut au commencement du dix-huitième siècle. Il était aussi poète dramatique. On lui attribue les paroles et la musique des opéras dont les titres suivent: 1° *Giulio-Cesare in Alessandria*, représenté à Milan en 1703. 2° *Le Glorie di Pompeo*, à Pavie, dans la même année. 3° *Il Pescator fortunato, principe d'Ischia*. 4° *Cesare e Tolomeo in Egitto*. 5° *Il Diomede*.

NOWACK (JEAN-FRANÇOIS), compositeur de musique d'église, né dans un village de la Bohême, en 1706, fut maître de chapelle de l'église de Saint-Vith, à Prague, et mourut le 7 novembre 1771. Quelques années avant sa mort il avait donné sa démission de la place de maître de chapelle en faveur de François Brixi, et s'était contenté d'une modique pension. Ses compositions se trouvent encore en manuscrit dans plusieurs églises de Prague; parmi ces ouvrages, on cite particulièrement: *Missa de requiem, pro canto, alto, tenore, basso, violinis duobus cum fondamento*, que Nowack écrivit en 1743.

NOWAKOWSKI (J.), pianiste polonais, actuellement vivant à Varsovie, a publié: 1° Rondeau à la polonaise pour piano seul, op. 1, Varsovie, Brzezina, 2° Rondeau *idem* (en *la*), op. 2, *idem*. 3° *Idem*, op. 3, Leipsick, Hoffmeister. 4° *Polonaise mélancolique*, Berlin, Lischke. 5° Grande polonaise, Varsovie, Brzezina.

NOZEMANN (JACQUES), né à Hambourg, le 30 août 1693, était violoniste dans cette ville en 1724. Passé cette époque, on le trouve à Amsterdam, en qualité d'organiste à l'église des Remontrans. Il y mourut le 10 octobre 1745. On a gravé de sa composition, à Amsterdam: 1° Six sonates pour violon seul. 2° *La Bella Tedesca, oder 24 Pastorellen, Muzetten und Paysanen für Klavier*.

NOZZARI (ANDRÉ), excellent ténor italien, naquit à Bergame en 1775, et fit ses études de chant sous la direction de l'abbé Petrobelli, second maître de chapelle de la cathédrale de cette ville. Plus tard il reçut des conseils de David père, et d'Aprile. A l'âge de dix-neuf ans il débuta sur le théâtre de Pavie et y reçut un accueil si flatteur du public, qu'il fut engagé à Rome pour la saison suivante. En 1796, il

chanta au théâtre de la Scala, à Milan, dans la *Capricciosa corretta*, de Vincent Martini. Il y fut rappelé dans l'été de l'année suivante, et s'y retrouva au printemps de 1800. En 1803 il vint à Paris, et y débuta dans *Il principe di Taranto*, de Paër. Bien que sa voix eût une rare étendue, beaucoup de moelleux, de pureté et de flexibilité, il n'eut aucun succès dans dans le premier acte, et ne se releva que dans l'air du second. Dans les morceaux d'ensemble, il chantait à peine et réservait toutes ses ressources pour les airs. Son succès le plus brillant fut dans le rôle de *Paolino* du *Matrimonio segreto*. Peu de chanteurs ont dit aussi bien que lui le grand air : *Pria che spunti*, et le duo : *Cara, non dubitar*. Je l'entendis alors, et c'est de lui que je reçus les premières notions du beau chant italien, quoique, suivant l'opinion de Garat, il fût inférieur à Mandini et à Viganoni (*V.* ces noms). Peu de chanteurs italiens ont éprouvé comme lui la fâcheuse influence du climat de Paris; car dans l'espace d'une année sa voix perdit quelques-unes de ses plus belles notes élevées, et s'affaiblit progressivement. Lorsqu'il quitta la France, vers la fin de 1804, il semblait que sa carrière fût perdue; cependant il chantait encore dix-huit ans après, à Naples, et sa voix, qu'on croyait affaiblie, acquit une rare puissance après qu'il eut passé l'âge de trente ans. Après avoir chanté avec succès sur les principaux théâtres de l'Italie, particulièrement à Turin en 1807, à Rome l'année suivante, à Venise en 1809, à Milan en 1812, Nozzari se fixa à Naples, où il créa les rôles de premier tenor dans l'*Élisabeth*, *Otello*, *Armida*, *Mosè*, *Ermione*, *la Donna del lago*, et *Zelmira*, que Rossini écrivit pour lui. En 1822 il se retira de la scène, et ne conserva que sa place de chanteur de la chapelle du roi. Frappé d'apoplexie foudroyante, le 12 décembre 1832, il expira le même jour, à l'âge de cinquante-six ans.

NUCCI (JOSEPH), compositeur, attaché à l'Opéra de Turin, en 1790, a écrit pour ce théâtre la musique des ballets : *Angelica e Welton*. 2° *I due Cacciatori e la Venditrice di latte*. 3° *L'Americana in Europa*. 4° *Orfeo ed Euridice*. 5° *Gli schiavi turchi*. Tous ont été représentés en 1791. On connaît aussi sous le nom de Nucci : *Étude en* 100 *variations pour le violon, avec acc. d'un second violon*, Offenbach, André.

NUCHTER (JEAN-PHILIPPE), magister et directeur de musique à Erbach, en Souabe, naquit à Augsbourg, vers le milieu du dix-septième siècle. Il s'est fait connaître par un recueil de messes solennelles de sa composition, intitulé : *Ovum paschale novum, seu Missæ dominicalis, 4 vocibus et 4 instrumentis concert.*, Ulm, 1695, in-4°.

NUCIUS (F. JEAN), né à Gœrlitz, en 1556, fut d'abord moine au couvent de Rauden, en Silésie, puis abbé de Himmelwitz. Dans sa jeunesse il étudia la musique chez Jean Winkler, à Mittweyda, en Saxe. Il fut considéré comme un des musiciens les plus instruits de son temps, et se fit connaître avantageusement comme compositeur et comme écrivain didactique. Il était âgé de cinquante-six ans lorsqu'il publia un traité de composition, intitulé: *Musicæ poeticæ, sive de compositione cantus præceptiones absolutissimæ, nunc primum a F. Nucio, Gorlicensi Lusatio, abbate Gymielnicensi in lucem editæ. typis Crispini Scharffenberg I. typographi Nissensis* (de Neiss), anno MDCXIII, in-4° de 11 feuilles. Ce livre, bien que peu volumineux, est un des meilleurs ouvrages du même genre publiés en Allemagne. Les principales compositions de Nucius ont été publiées sous les titres suivants: 1° *Modulationes sacræ modis musicis 5 et 6 vocum comp.*, Prague, 1591, in-4°. 2° *Cantionum sacrarum* 5 *et* 6 *vocum, lib. I et II*, Lignitz 1609. M. Hoffmann cite aussi Nucius, dans son livre sur les musiciens de la Silésie (p. 335), comme auteur de plusieurs hymnes telles que :

Christe, qui lux es et dies, à 4 voix; *Benedictus Deus*, à 6 voix; *Nudus egressus sum; Homo natus sum*, à 6 voix; *Vana salus hominis; Domine, Deus noster; Puer qui natus est; Nunc dimittis*, à 6 voix; *Ab oriente*, à 5 voix; *Domine, non secundum; Factum est silentium*, à 5 voix.

NUNNENBEEK ou NUNNBEK (LÉONARD), maître chanteur du treizième siècle. *Voyez* le supplément.

NUWAIRI ou NOWAIRI (SCHÉHAB-EDDIN-AHMED), écrivain arabe du huitième siècle de l'hégire, était né en Égypte, et mourut l'an 732 (1331-2 de J.-C.), à l'âge de cinquante ans. Également célèbre comme jurisconsulte et comme historien, il avait écrit plusieurs ouvrages dont un seul est maintenant connu : c'est une sorte d'encyclopédie historique rangée par ordre de matières. Elle a pour titre : *Nihayat alarab fi fonoun aladab* (Tout ce qu'on peut désirer de savoir sur les diverses branches des sciences). Cette encyclopédie, divisée en cinq parties, dont chacune renferme cinq livres, forme dix volumes. La bibliothèque de Leyde en possède un manuscrit complet. Dans le troisième livre de la seconde partie, Nowairi traite de la musique; du chant et des instrumens à cordes; des opinions des docteurs concernant ces choses; des grands personnages qui ont cultivé la musique; de l'importation de cet art dans la Perse et dans l'Arabie; de l'histoire des musiciens; de ce qu'un musicien doit savoir, et de ce que les poètes ont dit de la musique et des instrumens.

NYON (CLAUDE-GUILLAUME), dit *La Foundy*, né à Paris, en 1567, se distingua par son habileté sur le violon, et fut breveté par lettres patentes comme *roi des violons et maître des joueurs d'instrumens, tant haut que bas, dans tout le royaume de France*. Dans un acte authentique, passé le 21 août 1608, il prend aussi la qualité de *violon ordinaire de la chambre du roi*. Nyon paraît avoir été le premier qui ait institué des lieutenans du roi des violons dans les provinces. Il mourut en 1641, et eut pour successeur Gaillard Taillasson dit *Mathelin* (*V.* TAILLASSON). Dans la collection d'ancienne musique française recueillie par Philidor, sous le règne de Louis XIV, on trouve une sarabande connue sous le nom de *Sarabande de Guillaume*, qui est de la composition de Nyon.

O

OBERLEITNER (ANDRÉ), né le 17 septembre 1786, à Angern, dans la basse Autriche, apprit dans son enfance le chant et le violon dans l'école de cet endroit. En 1804, son père, administrateur de la seigneurie d'Angern, l'envoya à Vienne pour étudier la chirurgie; mais son penchant pour la musique lui fit négliger la profession qui lui était destinée, pour l'étude de la guitare et de la mandoline sur lesquelles il acquit une habileté remarquable. Il a publié environ quarante œuvres pour ces instrumens chez les divers éditeurs de Vienne; mais il a conservé en manuscrit beaucoup de quatuors, trios, variations, etc. En 1815 Oberleitner a obtenu un emploi dans la maison de l'empereur : il est aujourd'hui inspecteur de l'argenterie de la cour impériale. Ses occupations multipliées dans ce poste lui ont fait négliger la musique dans les derniers temps.

OBERMAIER. *Voyez* le supplément.

OBERMAYER (JOSEPH), violoniste distingué, naquit en 1749, à Nezabudicz, en Bohême, et fut élève de Kammel. Plus tard, le comte Vincent Waldstein l'envoya en Italie pour y perfectionner son talent. Tartini l'admit dans son école et lui transmit sa belle et large manière d'exécuter l'adagio. De retour en Bohême, Obermayer y reprit ses fonctions de valet de chambre du comte Waldstein. Vivant dans les terres de ce seigneur, il se faisait rarement entendre en public, mais il reparut avec éclat à Prague en 1801, et le 4 juillet 1803 il fit admirer son talent dans la fête musicale qui fut donnée à l'église de Strahow, quoiqu'il fût alors âgé de cinquante-quatre ans. Il vivait encore en 1816; mais depuis lors on n'a plus de renseignemens sur sa personne. Obermayer avait en manuscrit plusieurs concertos de sa composition : aucun de ses ouvrages n'a été gravé.

OBERNDOERFFER (DAVID), compositeur allemand, vécut à Francfort vers le milieu du dix-septième siècle. Il a fait imprimer de sa composition : *Allegrezza musicale,* ou choix de pavanes, gaillardes, entrées, canzonettes, ricercari, etc., à 4, 5, 6 parties, pour divers instrumens, Francfort-sur-le-Mein, 1650, in-4°.

OBIZZI (DOMINIQUE), musicien italien, vécut au commencement du dix-septième siècle. Il a fait imprimer de sa composition : *Madrigali concertati*, Venise, 1627, in-4°.

OBRECHT. *Voyez* HOBRECHT (JACQUES).

OCH (ANDRÉ), musicien allemand, fixé à Paris, y a publié, en 1769, des trios de violon sous ce titre : *Sei sinfonie a tre, 2 violini e basso*, op. 1.

OCCA (ANTOINE DALL'), virtuose sur la contrebasse, né en Italie vers la seconde moitié du dix-huitième siècle, a voyagé en France, en Belgique et en Allemagne, donnant des concerts, pendant les années 1821 et suivantes. Je crois que cet artiste est le même qui, après s'être fait entendre à Berlin en 1801, avait donné des concerts à Stettin avec Mme Grassini, et avait été attaché à la chapelle impériale de Pétersbourg. En 1818 il donna des concerts à Kiow et à Lemberg, avec sa fille, pianiste distinguée.

OCHS (JEAN-CHRÉTIEN), organiste à l'église de la Croix, à Dresde, est né dans cette ville en 1784. Il a fait imprimer de sa composition : 1° Six thèmes variés pour le piano, Dresde, chez l'auteur. 2° Deux recueils de danses allemandes pour le piano, Leipsick et Dresde.

OCHSENKUN (SÉBASTIEN), luthiste au service d'Othon-Henri, électeur palatin, en 1558, a publié dans cette année, par ordre de son maître, un recueil de pièces pour le luth. Il mourut le 2 août 1574,

et fut inhumé à Heidelberg. On voit l'inscription allemande de son tombeau dans l'église Saint-Pierre de cette ville.

OCKEGHEM. *V.* OKEGHEM (JEAN).

ODIER (LOUIS), n'était point Anglais de naissance, comme le disent Gerber et ses copistes, mais naquit à Genève en 1748, et mourut dans cette ville, le 13 avril 1817. Après avoir fait ses études humanitaires dans sa ville natale, il suivit les cours de physique de Saussure et de mathématiques de Bertrand, puis alla étudier la médecine à l'université d'Édimbourg sous Cullen, Monro, Black, etc. Il prit ses degrés en 1770, et soutint à cette occasion une thèse qui a été imprimée sous ce titre : *Epistola physiologica inauguralis de elementariis musicæ sensationibus*, Édimbourg, 1770, in-8°. De retour à Genève, Odier y professa la médecine. Il était membre de l'Académie de cette ville, de la société de médecine d'Édimbourg, et correspondant de l'Institut de France. Chladni reproche beaucoup d'inexactitudes à la dissertation d'Odier.

ODINGTON ou ODYNGTON (WALTER), bénédictin du monastère d'Evesham, dans le comté de Worcester, en Angleterre, écrivit un traité de musique au commencement du règne de Henri III, c'est-à-dire vers 1217. Tanner (*in Biblioth. britan.* fol. 558), sur l'autorité de Pits, de Bale et de Leland, dit qu'il florissait vers 1240, ou environ vingt-trois ans plus tard; mais on voit dans une charte d'Étienne Langton, citée en note par le même écrivain, que Walter d'Evesham, moine de Cantorbéry, fut élu archevêque de cette ville en 1228, douzième année du règne de Henri III, et que le pape cassa l'élection. Or le traité de musique, daté d'Evesham, avait conséquemment été écrit avant la translation d'Odington de ce monastère à celui de Canterbury ou Cantorbéry, et plus longtemps encore avant l'élection dont il est question dans la charte citée par Tanner. Si j'insiste sur ce point, assez indifférent en apparence, c'est qu'il n'est pas sans importance pour démontrer l'antiquité de la doctrine de Francon concernant la musique mesurée; car ce dernier est cité par Odington en des termes qui font voir que cette doctrine était déjà ancienne de son temps (*voyez* l'article de FRANCON dans la *Biographie universelle des musiciens*, t. IV, p. 181). Stevens, traducteur et continuateur du *Monasticon anglicanum* de Dugdale, avait trouvé des documens d'après lesquels il dit que Walter Odington était d'une humeur enjouée, quoique sévère observateur de la discipline monastique, qu'il possédait une instruction étendue, et qu'il se livrait jour et nuit à un travail assidu. Il ajoute qu'il ne connaissait de ses travaux qu'un traité de la spéculation de la musique [1]; cependant Pits, Bale, Tanner, Moreri et tous les biographes de Walter Odington affirment qu'il était mathématicien, astronome, et qu'il a écrit deux traités *De motibus planetarum*, et *De mutatione aeris*. Son goût pour le calcul se fait remarquer dans les premiers livres du Traité de musique qu'il a laissé sous ce titre : *De speculatione musicæ*. Le seul manuscrit connu de cet ouvrage se trouve dans la bibliothèque du collége de l'église du Christ, à Cambridge; cependant il a dû en exister d'autres, car celui-là est du quinzième siècle, suivant cette indication du catalogue de la bibliothèque publié en 1777 (in-4°, p. 410, n° 15) : *Codex membranaceus in 4° seculo XV scriptus, in quo continetur « Summus fratris Walteri (Odingtoni) monachi Eveshamiæ musici Speculatione musicæ.* » Le livre de Walter Odington,

[1] Walter, monk of Evesham, a man of a facetious wit, who applying himself to literature, lest he should sink under the labour of the day, the watching at night, and continual observance of regular discipline, used at spare hours to divert himself with the decent and recommendable diversion of musick, to render himself the more chearful for other duties. Whether at length this drew him off from other studies I know not, but there appears no other work of his than a piece entitled *Of the Speculation of musick*. He flourished in 1240.

qui commence par ces mots : *Plura quam digna de musicæ speculatoribus perutilia*, etc., est divisé en six parties. La matière y est disposée avec peu d'ordre, car la première et la troisième parties, également spéculatives, concernent les divisions de l'échelle, d'après le monocorde, et les proportions arithmétiques et harmoniques des intervalles. On y trouve aussi celles des longueurs de cordes, des tuyaux d'orgue, et des cloches; c'est le plus ancien ouvrage connu qui renferme des renseignemens sur ce dernier sujet. La seconde partie traite des consonnances, des dissonances et des qualités harmoniques des intervalles. La quatrième partie est relative aux pieds rhythmiques de la versification latine. La cinquième partie est consacrée à la notation du plain-chant par les lettres de l'alphabet romain, et aux anciens signes de notation pour le chant simple, lié et orné, en usage au treizième et au commencement du quatorzième siècles, dont on trouve des exemples dans quelques anciens graduels et antiphonaires. Ces signes, dit M. l'abbé Baini (*Memor. stor. crit. di Giovan. Pierl. di Palestrina*, t. II, page 87), étaient au nombre de quarante : il en manque quelques-uns dans le traité de musique d'Odington. Dans ces cinq premières parties, ce moine fait preuve de beaucoup d'érudition, et montre une connaissance étendue de la littérature grecque de la musique, et du chant des églises de l'Orient et de l'Occident. La sixième partie est entièrement consacrée, à la musique mesurée suivant le système de la notation noire exposée dans le livre de Francon, et à l'harmonie en usage au treizième siècle. Burney prétend que les exemples qu'on y trouve sont incorrects et souvent inexplicables : mais s'il avait eu des connaissances plus solides dans l'ancienne notation, il aurait vu que les corrections sont beaucoup plus faciles qu'il ne croyait. Le manuscrit connu sous le nom de *Tiberius*, du Musée britannique (B. IX, n° 3), contient un traité de la notation de la musique mesurée, à la fin duquel on trouve ces mots : *Hæc Odyngtonus*. J'ignore si ce petit ouvrage est extrait de celui de Cambridge, n'en ayant pas fait la collation lorsque j'ai examiné ce manuscrit, en 1829.

ODOARDI (JOSEPH), simple paysan, né au territoire d'Ascoli, dans la Marche d'Ancône, vers 1740, fut conduit par les seules dispositions de son génie à fabriquer des violons, sans avoir jamais été dans l'atelier d'un luthier, et parvint à donner à ses instrumens des qualités si remarquables, qu'ils peuvent soutenir la comparaison avec les meilleurs violons de Crémone. Quoiqu'il soit mort à l'âge de vingt-huit ans, il en a pourtant laissé près de deux cents qui sont aujourd'hui recherchés en Italie par les amateurs.

ODON (S.), moine, issu d'une famille noble de France, étudia sous la direction de Remi d'Auxerre, puis (en 899) fut chanoine et premier chantre de Saint-Martin de Tours. Dix ans après il entra au monastère de Beaume, en Franche-Comté, fut troisième abbé d'Aurillac, dix-huitième abbé de Fleuri, et enfin devint en 927 abbé de Cluny. Il mourut dans ce monastère le 18 novembre 942, ainsi que l'a prouvé le P. Labbe, contre l'opinion de Sigebert, qui place en 937 l'époque de la mort de ce saint. Parmi les écrits conservés sous le nom d'Odon, on trouve un *Dialogus de musica*, que l'abbé Gerbert a inséré dans sa collection des écrivains ecclésiastiques sur la musique (t. I, p. 252 et suivans), d'après le manuscrit de la bibliothèque royale de Paris, coté 7211, in-fol. Ce dialogue traite de la division et de l'usage du monocorde, du ton et du demi-ton, des consonnances, des modes, de leurs limites, de leur transposition et de leurs formules. On peut considérer cet ouvrage comme un manuel pratique de la musique de l'époque où il fut écrit.

Plusieurs auteurs ont attribué le dialogue d'Odon à Guido ou Gui d'Arezzo, et même on trouve des manuscrits des ou-

zième et douzième siècles où il porte le nom de celui-ci. Angeloni, dans sa dissertation sur la vie, les œuvres et les avoir de Guido d'Arezzo [1], ne balance pas à décider que le dialogue est en effet de Guido. Les motifs de son opinion sont : 1° Que parmi les manuscrits de la bibliothèque royale de Paris, les n°s 7211 et 7369 seuls ont le nom d'Odon ; le manuscrit 3713 attribue clairement l'ouvrage à Gui par ces mots placés à la fin : *Explicit liber dialogi in musica editus a domino Guidone piissimo musico, et venerabili monacho.* On trouve aussi ce dialogue dans le manuscrit 7461 de la même bibliothèque, sans nom d'auteur, à la vérité ; mais le volume ne contient que des ouvrages du moine d'Arezzo. 2° Montfaucon (*Bibliotheca bibliothecarum,* t. I, p. 58, n° 1991) cite, dans la description des manuscrits du Vatican, *Guidonis dialogus de musica*, et dans le catalogue de la bibliothèque laurentienne de Florence (t. I, p. 300, col. 2), *Widonis liber secundus in forma dialogi.* 3° Dans le dialogue, l'auteur parle du *gamma,* et l'on croit généralement que ce signe a été ajouté par Gui au-dessous de l'A des latins. 4° Enfin, le moine Jean, qui a vécu avec Odon, et qui a écrit sa vie (*Vid. Biblioth. cluniancense, fol.* 14 *et seq., ac Mabillon. Acta sanctor. ord. bened.*), ni Nagold, à qui l'on en doit une plus étendue, ne font mention de ce dialogue au nombre de ses ouvrages.

A toutes ces demi-preuves, auxquelles on pourrait opposer les manuscrits de Saint-Émeran, à Ratisbonne, des abbayes de Saint-Blaise et d'Aimont, de Vienne, du Musée britannique, et d'autres grandes bibliothèques, qui sont tous sous le nom d'Odon, il y a une réponse victorieuse fournie par Gui lui-même, à la fin de sa lettre à Michel, moine de Pompose, concernant la manière de déchiffrer des chants inconnus ; car il y cite le dialogue, et nomme Odon pour son auteur, dans ce passage : « Ce peu de mots, tirés en partie du pro- « logue en vers et en prose de l'antipho- « naire, concernant la formule des modes « et des neumes, nous semblent ouvrir « d'une manière brève et suffisante l'en- « trée de l'art de la musique. Cependant « celui qui voudrait en apprendre davan- « tage, pourra consulter notre opuscule « intitulé *Micrologue*, et l'abrégé (*En- « chiridion*) que le très-révérend abbé « Odon a écrit avec clarté [2]. » Or, pour lever toutes les doutes à l'égard de l'identité de cet abrégé et du dialogue, il est bon de remarquer que ce même dialogue porte le titre d'*Enchiridion* dans les manuscrits 7369 de la bibliothèque royale de Paris et du Musée britannique, et qu'on trouve à la fin de celui de l'abbaye d'Aimont : *Explicit musica Enchiridionis* (*V.* Gerbert. *Script. eccles. de musica*, t. I, page 248). A l'égard du *gamma,* dont Angeloni croit tirer une preuve convaincante en faveur de son opinion, on peut voir dans cette *Biographie universelle des musiciens* l'article de Guido ou Gui d'Arezzo (tome IV, page 455), où j'ai démontré qu'il n'est pas l'auteur de son introduction dans l'échelle générale des sons, et qu'elle est beaucoup plus ancienne.

Les fragmens intitulés : 1° *Proemium tonarii ;* 2° *Regulæ de rhythmimachia ;* 3° *Regulæ super abacum ;* 4° *Quomodo organistrum construatur ;* publiés par l'abbé Gerbert sous le nom d'Odon, ne me semblent pas lui appartenir. Les recherches sur la figure arithmétique appelée *abacus* sont de Gerbert le scolastique, et se trouvent sous le nom de celui-ci dans

[1] *Sopra la vita, le opere ed il sapere di Guido d'Arezzo, restauratore della scienza e dell' arte musica ;* pag. 95 et suiv.

[2] *Hæc pauca quasi in prologum antiphonarii formula de modorum et neumarum rhythmice et prosaice dicta musicæ artis ostium breviter, forsitan et sufficienter aperiunt. Qui autem curiosus fuerit, libellum nostrum, cui nomen Micrologus est, quærat. Librum quoque Enchiridion, quem reverendissimus Oddo abbas, luculentissime composuit* (apud Gerbertum Script. ecclesiast. de Musica, t. II, fol. 50).

un manuscrit de la bibliothèque royale de Paris, n° 7189, A.

OEDMAN (JONAS), licencié en philosophie de l'université de Lunden, en Suède, prononça le 13 mai 1745, dans cette académie, un discours latin sur l'histoire de la musique religieuse en général, et en particulier sur celle des églises de la Suède. Ce morceau a été imprimé sous le titre suivant : *Dissertatio historica de musica sacra generatim, et ecclesiæ Sviogothicæ speciatim, quam suffragante ampl. ord. philosophico in regia Acad. Gothorum Carolina, sub moderatione D. Sven Bring, hist. profess. reg. et ord. pro gradu, publico candidorum examini modeste submittit Jonas Oedman, ad ecclesiam Smolandiæ Bringetofta V. D. M. die XIII Maji A. C. MDCCXLV. Lundini Gothorum, typis Caroli-Gustavi Berling*, in-4° de 40 pages. Cette dissertation est remplie de recherches curieuses ; l'auteur y établit dans la deuxième section (pag. 22 et suiv.) que l'usage de l'harmonie des instrumens dans l'accompagnement des voix qui chantaient les anciennes hymnes en langue *mœso-gothique* remonte à la plus haute antiquité. Cette opinion est conforme à celle que j'ai présentée dans le *Résumé philosophique de l'histoire de la musique* placé en tête de cette *Biographie universelle des musiciens*.

OEDER (JEAN-LOUIS), né à Anspach, fut conseiller des finances du duc de Brunswick, et mourut à Brunswick, le 11 juin 1776. On lui doit beaucoup de petits écrits concernant l'économie politique et les sciences, parmi lesquels on remarque une dissertation *De vibratione chordarum*, Brunswick, 1746, in-4°.

OEHLER (JACQUES-FRÉDÉRIC), pianiste et compositeur, élève de l'abbé Vogler, naquit à Cronstadt, près de Stuttgard, et fit ses études musicales à Manheim. En 1784 il se rendit à Paris et y fit graver un œuvre de trois sonates pour le piano, op. 1. On connaît aussi sous son nom une cantate pour l'anniversaire de la naissance du duc de Wurtemberg.

OELRICHS (JEAN-CHARLES-CONRAD), docteur en droit, historien et bibliographe, né à Berlin en 1722, fit ses premiers études dans sa ville natale, et se rendit ensuite à Francfort-sur-l'Oder pour y faire son droit. En 1752, il fut nommé professeur à l'Académie de Stettin, et occupa sa chaire jusqu'à l'âge de cinquante ans. Alors il revint dans la capitale de la Prusse, et au bout de quelques années, il y occupa le poste de résident du duc des Deux-Ponts et de quelques autres princes d'Allemagne, jusqu'à sa mort, arrivée le 30 décembre 1790. Doué d'une activité prodigieuse, Oelrichs a publié une quantité presque innombrable de dissertations et d'opuscules bibliographiques, de littérature et de jurisprudence. Dans sa jeunesse il s'était proposé d'écrire une histoire générale de la musique, et avait rassemblé une collection nombreuse de livres et d'œuvres de musique, dans laquelle se trouvaient plusieurs dissertations rares ; mais il n'exécuta point ce projet, et l'on n'a de lui qu'une dissertation intitulée : *Historische Nachricht von den akademischen Würden in der Musick und offentlichen musicalischen Akademien und Gesellschaften* (Notice historique sur les dignités académiques conférées à des musiciens, et sur les sociétés et académies musicales), Berlin, 1752, in-8° de 52 pages. Ce morceau offre quelques renseignemens qui ne sont pas dépourvus d'intérêt.

OELSCHIG (CHRÉTIEN). Un musicien de ce nom qui paraît être fixé à Berlin s'est fait connaître dans ces dernières années par environ douze œuvres de duos, de solos et d'airs variés pour la flûte, publiés à Berlin, ainsi que par une tablature de la flûte avec toutes les clefs et la patte en *ut*, intitulée : *Tabelle für die Flœte mit allen Klappen und C-Fuss, nach den besten Schulen entworfen*. Berlin, Lischke, et une méthode élémentaire pour le même instrument, qui a pour titre :

Versuch um die Erlernung der Griffe auf der Flœte durch eines leicht fassliche Uebersicht darzustellen, und mit Uebungbeispielen versehen, Berlin, Crantz.

OELSCHLÆGER (FRÉDÉRIC-MARTIN-FERDINAND), chantre et organiste à Stettin, est né dans cette ville en 1798. Le directeur de musique Haak, dont il devint plus tard le gendre, lui donna les premières leçons de musique. Vers 1818 il alla à l'université de Halle pour y étudier le droit. Son habileté sur le piano et dans le chant lui fit prendre part aux réunions musicales de cette ville, où brillait alors C. Lœwe. Il y fonda aussi une société d'harmonie dont il fut le directeur, et composa divers morceaux parmi lesquels on remarqua une bonne symphonie à grand orchestre. Après avoir passé trois années à Halle et y avoir achevé son cours de droit, il retourna à Stettin en 1821, et y obtint un emploi à la cour suprême; mais son penchant pour la musique le fit renoncer à cette position après plusieurs années, et reprendre ses études, particulièrement sur la théorie de l'art. En 1824 il fit un voyage à Berlin pour y perfectionner son talent. De retour à Stettin, il y prit la direction de l'école de chant établie longtemps auparavant par Haak, et après la mort de son père il lui succéda, en 1825, dans les places de chantre et d'organiste des églises Sainte-Marie et du Château. Il remplit encore ces emplois. Oelschlæger a en manuscrit des compositions de tout genre; mais il n'a publié jusqu'à ce moment que trois recueils de chants à plusieurs voix sans accompagnement, Berlin, Trautwein et Westphal.

OELSHLEGEL (JEAN-LOHELIUS), directeur de musique à l'abbaye de prémontrés, à Prague, naquit à Loschau près de Dux, en Bohême, le 31 décembre 1724. Ses premières études littéraires furent faites à Mariæschein, où il était organiste de l'église des jésuites. Plus tard il se rendit à Prague où on lui confia les orgues des églises des Dominicains et des Chevaliers de Malte. En 1747, il entra dans l'ordre des prémontrés et fit ses vœux au couvent de Strahow. Neuf ans après on le chargea de la direction du chœur de cette abbaye; il comprit alors la nécessité d'apprendre la théorie de l'harmonie et de la composition, et quoiqu'il fût âgé de trente-deux ans, il n'hésita pas à prendre des leçons de contrepoint de Sehling et de Habermann, et pendant plusieurs années il continua ses études avec persévérance. Lorsqu'il les eut achevées, il composa beaucoup de musique pour son église. Quoiqu'il n'eût jamais étudié les principes de la facture des orgues, il entreprit seul, en 1759, la restauration, ou plutôt la reconstruction complète de l'orgue de Strahow, dont l'état était déplorable, quoique cet instrument n'eût été achevé qu'en 1746. Après y avoir employé quinze années, il le termina enfin en 1774, et en fit la description qui fut imprimée sous ce titre : *Beschreibung der in der Pfarrkirche des K. Præmonstratenserstifts Strahow in Prag befindlichen grossen Orgel, sammt vorausgeschickter kurzgefassten Geschichte der pneumatischen Kirchenorgeln* (Description du grand orgue de l'église paroissiale de l'abbaye des prémontrés de Strahow, à Prague, précédé d'une histoire abrégée des orgues pneumatiques d'église), Prague, Antoine Hladky, 1786, in-8° de 90 pages, avec le portrait de Oelschlegel. Ce religieux a laissé en manuscrit une autre description plus étendue de cet orgue, avec une instruction pour le facteur qui serait chargé des réparations que l'instrument pourrait exiger dans l'avenir. Oelschlegel mourut dans son monastère le 2 février 1788, à l'âge de soixante-quatre ans. Dans la liste de ses compositions on compte : 1° Sept oratoires, exécutés au couvent de Strahow en 1756, 1758, 1759 1760 et 1761. 2° Deux mystères de la Nativité mis en musique et exécutés à Strahow en 1761 et 1762. 3° Une messe pastorale. 4° Une messe brève. 5° Une

messe de *Requiem* pour 4 voix et orgue. 6° *Un rorate cœli*. 7° Onze motets pour l'avent. 8° Dix-huit motets pour des stations de processions. 9° Trois motets pour la bénédiction du saint sacrement. 10° Un motet pour la fête des anges. 11° Un motet pour les fêtes des martyrs. 12° Un *id.* pour les fêtes de Vierge. 13° Deux *idem* pour la fête de saint Augustin. 14° Quatre *idem* pour les fêtes d'apôtres. 15° Cinq *idem* pour les fêtes solennelles de la Vierge. 16° Sept *idem* pour les fêtes de confesseurs pontifes. 17° Trois *idem* pour les fêtes de confesseurs martyrs. 18° Onze *idem* pour les fêtes de saints. 19° Quatorze offertoires *de tempore*. 20° Un offertoire pour la fête de Noël. 21° Un offertoire pour l'ordination des prêtres. 22° Cinq airs d'église. 23° Deux duos *idem*. 24° Deux litanies. 25° Douze hymnes de saint Norbert, à deux voix et orgue. 26° Un *idem* à quatre voix, quatre violons, deux trompettes et orgue. 27° Trois *Te Deum*. 28° Répons des matines de la semaine sainte à 4 voix, 2 violons, alto, 2 hautbois, 2 bassons, 2 trompettes, contrebasse et orgue. 29° Cantate pour une installation d'abbé, en 1774. 30° Deux *Salve Regina* à 4 voix et orgue, en 1786 et 1787.

OERTEL (....), facteur d'orgues et de pianos, vivait en Saxe vers la fin du dix-huitième siècle. Il était élève de Silbermann. Parmi ses meilleurs instrumens, on remarque : 1° L'orgue de l'église de Zschopau; 2° Celui de Gross-Milckau; 3° Celui de Johnsbach.

OESTERLEIN (C.-H.), facteur de pianos à Berlin, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, est mort dans cette ville en 1792. Il était particulièrement renommé pour ses pianos à queue.

OESTERREICHER (GEORGE), né en 1576, fut d'abord attaché au service du margrave d'Anspach, en qualité de musicien de sa chapelle, et se maria à Anspach en 1602. En 1621 on lui offrit la place de chantre à Windsheim; il l'accepta et mourut en cette ville dans l'année 1633. Les mélodies qu'il a composées pour un grand nombre de cantiques se trouvent dans les livres de chant d'Anspach, de Heilbronn, de Rothenbourg et de Windsheim. Précédemment elles avaient été publiées séparément sous ce titre : *OEsterreichs Cantorbuchlein* (Petit livre du chantre OEsterreicher), Rothenbourg-sur-la-Tauber, 1615, in-8°.

OESTREICH (CHARLES), virtuose sur le cor et compositeur, jouit aujourd'hui d'une brillante réputation en Allemagne. Né vraisemblablement en Saxe, il fut d'abord attaché à la chapelle royale de Dresde; mais en 1826 il s'est fixé à Francfort, à la suite d'un voyage qu'il avait entrepris pour étendre sa renommée. Depuis ce temps il n'a pas quitté cette ville. Ses compositions pour le cor sont restées en manuscrit : il n'en a fait graver que douze trios pour trois cors qui renferment des exercices pour les jeunes artistes. On a aussi gravé une polonaise pour flûte avec orchestre, à Bonn, chez Simrock, qui est considérée comme un de ses meilleurs ouvrages. Ses autres compositions consistent en plusieurs cahiers de petites pièces pour le piano, et de chansons avec accompagnement de piano.

OETTINGER (FRÉDÉRIC-CHRISTOPHE), conseiller du duc de Wurtemberg et savant philologue, naquit le 6 mai 1702, à Goppingen, dans le duché de Wurtemberg, et fréquenta successivement les académies de Tubingue, de Jéna et de Leipsick. Après avoir voyagé quelque temps en Hollande, il revint dans le Wurtemberg, fut nommé pasteur à Hirschau, en 1738, et devint le chef de la secte des piétistes dans cette partie de l'Allemagne. Devenu surintendant des églises du Wurtemberg en 1752, il fut enfin élevé à la dignité de prélat à Murhard, où il est mort le 10 février 1782. Au nombre de ses écrits, on trouve : *Eulerische und Frikische Philosophie über die Musik* (Philosophie d'Euler et de Frick sur la musique), Neuwied, 1761.

OGINSKI (MICHEL-CASIMIR, comte), issu d'une illustre famille de la Lithuanie, naquit en 1731. Il dut à son heureuse organisation, et à l'instruction variée qui lui avait été donnée dans sa jeunesse, le goût des arts qu'il cultiva avec succès. Une fortune immense et l'influence qu'il exerçait en Pologne lui avait fait espérer qu'il pourrait monter sur le trône électif de ce royaume, et dans le dessein qu'il avait formé à ce sujet, il fit le voyage de Pétersbourg en 1764; mais l'impératrice, à qui son génie actif inspirait des craintes, parvint à faire élire Stanislas-Auguste. Déçu dans son espoir, Oginski se retira dans ses terres de Lithuanie, et s'y livra exclusivement à son penchant pour les lettres et pour les arts. Ce fut alors qu'il entreprit d'exécuter par ses seules ressources le grand canal de Lithuanie qui établit la communication entre la mer Noire et la Baltique, et qui porte son nom; ce travail immense lui coûta plus de huit millions de francs. Peintre et musicien distingué, le comte Oginski jouait bien de plusieurs instrumens et surtout de la harpe, qui ne lui est pas redevable de la première invention des pédales, comme on le dit dans l'article concernant cet instrument au Dictionnaire des arts et métiers de l'*Encyclopédie méthodique*, car cette invention, qui remonte à 1720, appartient à Hochbrucker, luthier de Donawerth; mais les pédales de la harpe de Hochbrucker n'étaient qu'au nombre de quatre, et le comte Oginski fut le premier qui le porta jusqu'à sept, en 1766. Quatre ans après, son invention fut introduite en France par un luthier allemand, nommé *Stecht*. C'est pour ce service rendu à l'art qu'Oginski est cité dans cette *Biographie*. Devenu grand maréchal de Lithuanie, il donna des preuves signalées de dévouement à la cause de l'indépendance de sa patrie, en 1771. Après la malheureuse issue des événemens de cette époque, il fut obligé de chercher un refuge en pays étranger, et ses biens furent confisqués. Il ne rentra en Pologne qu'en 1776. Le canal de Lithuanie et la dernière crise politique avaient porté un notable dommage à sa fortune : cependant il lui restait encore de grandes richesses. Il en fit un noble usage en appelant près de lui, dans son château de Slonim, une multitude d'artistes distingués, et les récompensant avec magnificence. Il mourut à Varsovie en 1803, à l'âge de soixante et douze ans.

OGINSKI (MICHEL-CLÉOPHAS, comte), neveu du précédent, ancien grand trésorier de Lithuanie, et plus tard sénateur de l'empire russe, naquit le 25 septembre 1765, à Gurow, près de Varsovie. Dès l'âge de dix-neuf ans, il commença à servir sa patrie. Successivement nonce à la diète de Pologne, membre de la chambre des finances, puis envoyé en Hollande et en Angleterre, il rentra ensuite dans son pays et combattit pour son indépendance. Ses biens furent séquestrés, et pour les recouvrer il fut obligé d'aller les réclamer à Pétersbourg et d'accepter la place de trésorier de la Lithuanie; mais après que Kosciusko eut levé l'étendard de l'indépendance, en 1794, il se démit de cet emploi, prit les armes et vit de nouveaux ses espérances déçues. Obligé de fuir en pays étranger, il fut privé de toute ressource par le partage de ses biens entre les généraux russes. Ce ne fut qu'en 1802 qu'il obtint de l'empereur Alexandre la permission de rentrer en Pologne, après d'inutiles tentatives faites à Constantinople et à Paris pour la soustraire au joug de la Russie. Il se retira alors dans sa terre de Zolesié, à vingt-cinq lieues de Wilna, où il se livra à l'étude, à la culture de la musique et à la rédaction de ses mémoires. Après la paix de Tilsitt, il visita pendant trois ans l'Italie et la France avec sa famille. L'empereur Alexandre l'ayant nommé en 1810 sénateur de Russie et conseiller privé, il se rendit à Pétersbourg et y vécut jusqu'en 1815. Depuis 1822 il avait obtenu la permission d'aller en Ita-

lie pour y rétablir sa santé, et il avait choisi la ville de Florence pour son séjour : il y est mort depuis peu de temps. Le comte Oginski s'est rendu célèbre par la composition de polonaises dont les éditions se sont multipliées en Allemagne, en France et en Angleterre. Elles sont au nombre de quatorze. Celle qu'il a composée en 1793 est surtout remarquable par l'originalité et par le caractère de profonde sensibilité dont elle est empreinte. Toutes ces polonaises ont été publiées séparément à Varsovie, Pétersbourg, Leipsick, Dresde, Londres, Paris, Milan et Florence; l'auteur en a réuni douze en un recueil imprimé à Wilna, en 1820, au profit de la maison de bienfaisance de cette ville : le produit de l'édition a été de plus de 10,000 francs. On a aussi du comte Oginski plusieurs recueils de romances françaises et italiennes, dont les mélodies sont charmantes. Les polonaises célèbres de cet amateur ont fait imaginer un conte devenu en quelque sorte populaire, bien qu'aucune circonstance de sa vie n'en ait fourni le prétexte. On a supposé que la fameuse polonaise de 1793 avait été composée par Oginski pour une femme dont il était amoureux; mais que, n'ayant pu toucher son cœur, il s'était ôté la vie. Plusieurs éditions de cette polonaise, faites à Paris, pendant que le comte Oginski vivait à Florence, sont accompagnées d'une estampe lithographiée où l'on voit un jeune homme qui se tue d'un coup de pistolet, avec cette légende : *Oginski, désespéré de voir son amour payé d'indifférence, se donne la mort tandis qu'on exécute une polonaise qu'il avait composée pour son ingrate maîtresse, qui la dansait avec son rival.* Les éditeurs du journal de musique anglais *The Harmonicon* ont reproduit en 1824 la polonaise et la légende. On a publié : *Mémoires de Michel Oginski sur la Pologne et les Polonais, depuis* 1788 *jusqu'à la fin de* 1815, Paris 1826-1827, 4 vol. in-8°. L'auteur de l'article *Oginski,* du Lexique universel de musique publié par M. Schilling, a attribué à Michel Casimir les polonaises de son neveu.

OGLIN (ERHARD), imprimeur à Augsbourg, dans les premières années du seizième siècle, paraît être un des premiers qui ont imprimé de la musique avec des planches gravées sur cuivre, ainsi qu'on le voit dans un recueil d'odes et d'hymnes à quatre voix, publié sous ce titre : *Melopoiæ sive Harmoniæ Tetracenticæ super XXII genera carminum heroicorum, lyricorum et ecclesiasticorum Hymnorum, per Petrum Tritonium et alios doctos sodalitatis litterariæ nostræ musicos secundum naturas et tempora syllabaram et pedum compositæ et regulatæ, ductu Chunradi Celtis fœliciter impressæ.* Les quatre parties sont imprimées en regard, le ténor et le soprano sur une page et le contralto avec la basse sur l'autre. A la fin du volume on trouve cette souscription : *Impressum Augusta uindelicorum ingenio et industria Erhardi Oglin, expensis Joannis Riman alios de causa et origen.* Puis viennent quatre vers adressés à l'imprimeur, avec l'inscription *Ad Erhardum Oglin impressorem :*

Inter Germanos nostros fuit Oglin Erhardus
Qui primus intidas (*nitidas*) pressit in æris (*ære*) notas
Primus et hic lyricas expressit carmine musas
Quatuor et docuit vocibus ære cani.

Ce rare volume a dû être imprimé entre les années 1505 et 1516, car ce temps est celui de l'activité des presses d'Oglin. Aucun bibliographe n'en avait fait mention avant qu'un certain M. Christmann l'eût signalé par une notice insérée dans la Correspondance musicale de Spire (ann. 1790, n° 5, p. 33 et suiv.).

OHLHORST (JEAN-CHRÉTIEN), acteur et compositeur allemand, né dans le pays de Brunswick en 1753, monta sur la scène à l'âge de vingt ans, et s'attacha à la troupe de Tilly qui donnait des représentations dans le Mecklembourg. D'abord

chanteur, puis chef d'orchestre de cette compagnie dramatique, il écrivit pour elle la musique de plusieurs petits opéras, parmi lesquels on cite : 1° *Adelstan et Rosette*. 2° *Das Jahrfest* (la Fête anniversaire). 3° *Die Zigeuner* (les Bohémiens). En 1790, Ohlhorst fut engagé au théâtre de Kœnigsberg ; il y resta jusque dans les premières années du siècle présent. Puis il voyagea en Hongrie, en Russie et en Pologne. On croit qu'il est mort dans ce dernier pays vers 1812.

OHMANN (ANTOINE-LOUIS-HENRI), chanteur allemand, naquit à Hambourg le 13 février 1775. Son père y était directeur de la chapelle de la légation française et professeur de musique. D'abord employé comme violoniste au théâtre de Hambourg, il quitta cette position, en 1795, pour celle de chef d'orchestre du théâtre de Reval, où, pour satisfaire aux invitations de ses amis, il s'essaya sur la scène et obtint des succès. En 1797, Kotzebue le fit entrer au théâtre de la cour de Vienne. Deux ans après, il accepta un engagement avantageux à Breslau, en qualité de basse chantante : bientôt il y devint l'acteur favori du public. En 1802 il fit un voyage artistique en Russie pour y voir ses parens, qui s'y étaient établis depuis plusieurs années. Engagé à Riga pour douze représentations, il y fut si bien accueilli du public, qu'il eut de la direction un engagement durable. Il s'y maria en 1804 avec la fille du maître de ballets de Dresde, Sophie-Romano Koch, actrice aimée du public. La clôture du théâtre de Riga, en 1809, lui fit accepter un emploi au théâtre noble de Reval, nouvellement érigé. Sa femme mourut dans cette ville. Depuis 1820 jusqu'en 1825 il remplit les fonctions de chef d'orchestre du nouveau théâtre de Riga, sous la direction de son frère, et y prit plus tard l'emploi de violoncelliste. La place de directeur de musique des églises de la ville de Riga lui ayant été offerte en 1829, il l'accepta et en remplit les devoirs avec zèle jusqu'à sa mort, arrivée le 30 septembre 1833, des suites d'une maladie de poitrine. Habile sur plusieurs instrumens, Ohmann se distingua aussi comme chanteur et se fit connaître avantageusement par la composition de trois opéras de Kotzebue intitulés : 1° *La Princesse de Cacambo ;* 2° *La Chasse princière ;* 3° *Le Cosaque et le Volontaire*. Ces trois ouvrages ont été représentés avec succès sur les théâtres de Riga, Reval et Kœnigsberg.

OKEGHEM (JEAN) [1], un des plus illustres musiciens belges du quinzième siècle, naquit vraisemblablement à Bavay, car Jean Lemaire, poète et historien, surnommé *de Belges*, parce qu'il était de cette ville (en latin *Belgium*), et qui était contemporain de sa vieillesse, s'exprime ainsi dans son épître à Maistre François Lerouge, datée de Blois 1512, à la suite de ses *Illustrations de France :* « En la « fin de mon troisième livre des *Illustra-* « *tions de France*, j'ai bien voulu à la « requeste et persuasion d'aucuns mes « bons amys, adiouster les œuvres dessus « escriptes, et mesmement les communi- « quer à la chose publique de France et « de Bretagne, afin de leur monstrer par « especiaulte comment la langue gallicane « est enrichie et exaltée par les œuvres de « monsieur le trésorier du boys de Vin- « cennes, maistre Guillaume Cretin, *tout*

[1] Le nom de ce musicien est écrit *Ockenheim* par Glaréan, et cette orthographe a été adoptée par Hawkins. Burney, Forkel, M. Kiesewetter, et beaucoup d'autres. Hermann Fink écrit *Okekem*, dans sa *Practica musica ;* mais le document authentique que j'ai cité, d'après les manuscrits de la Bibliothèque royale de Paris, porte *Okeghem*, et c'est ainsi que Tinctoris, Wilphlinseder, Faber, Heyden et Zarlino écrivent ce nom. Parmi les altérations qu'a subies le nom d'Okeghem, la plus ridicule est celle qu'on trouve dans le mémoire de Laserna sur la bibliothèque de Bourgogne, car il y est appelé *Ockergan*. Je ne sais en vérité où Laserna a pris cela ! Il a été copié par M. le baron de Reiffenberg, dans la *Lettre à M. Fétis, directeur du Conservatoire de Bruxelles, sur quelques particularités de l'histoire musicale de la Belgique* (*Recueil encyclopédique Belge*, p. 61).

« *ainsi comme la musique fut ennoblie* « *par monsieur le trésorier de Sainct-* « *Martin de Tours, Okeghem mon voi-* « *sin et de nostre mesme nation.* » On ne saurait presque rien de ce maître sans ce passage que j'ai cité pour la première fois dans la *Revue musicale* (tome II, p. 273), puis dans mon Mémoire sur les musiciens néerlandais (p. 15, Amsterdam, J. Muller, 1829, in-4º), et sans un fait très-important que j'ai découvert parmi les manuscrits de la Bibliothèque royale de Paris (F, 540 du supplément), et que j'ai consigné dans mes *Recherches sur la musique des rois de France et de quelques princes, depuis Philippe le Bel jusqu'à la fin du règne de Louis XIV* (*Revue musicale,* tom. XII, p. 234). Le renseignement dont il s'agit est fourni par un *compte des officiers de la maison de Charles VII qui ont eu des robes et des chaperons faits de drap noir pour les obsèques et funérailles du corps du feu roy l'an* 1461. On y trouve ce qui suit :

« Chapelle : les XVI chapelains de la « chapelle dudit seigneur qui ont eu dix- « huit robes longues et autant de chape- « rons, les quatre premiers à 3 escus « l'aulne, et les autres à 2 escus l'aulne :

« 1. Johannes Okeghem, premier, etc. » On voit qu'il était déjà premier chantre ou chapelain de Charles VII en 1461; or il n'est pas vraisemblable qu'il soit parvenu à ce poste distingué avant l'âge de trente ans : il serait donc né vers 1430 [1]. D'autre part le passage de Jean Lemaire, rapporté ci-dessus, prouve qu'Okeghem était trésorier de Saint-Martin de Tours, et vivait encore dans cette ville, en 1512; d'où il suit qu'il était alors âgé d'environ quatre-vingt-un ou quatre-vingt-deux ans.

Voici, à l'égard de cet homme célèbre, un autre fait qui n'est pas moins digne de remarque. Le traité de Tinctoris qui a pour titre : *Liber de natura et proprietate tonorum,* est dédié, dans le prologue, à Jean Okeghem, premier chapelain du roi de France, et à Antoine Busnois, chantre du duc de Bourgogne (*Præstantissimis ac celeberrimis artis musicæ professoribus Domino Joanni Okeghem chistianissimi regis Francorum protho cappellano*, etc.); or, le livre dont il s'agit est daté du 6 novembre 1476 [2], ce qui correspond à la quinzième année du règne de Louis XI, car on sait que ce prince succéda à son père (Charles VII) le 22 juillet 1461, et mourut le 30 août 1483. Mais il faut que Tinctoris, dans l'éloignement où il vivait de la France (à Naples), ait été mal informé de la situation d'Okeghem à cette époque; car on voit, par deux comptes des officiers de la maison de Louis XI (Mss. F. 540 du suppl. de la biblioth. royale de Paris) qu'Okeghem ne fut point attaché au service de ce roi, depuis 1462 jusqu'en 1483. Il paraît qu'il quitta la cour après la mort de Charles VII, pour passer au service de l'abbaye de Saint-Martin de Tours, et qu'il resta attaché à cette abbaye jusqu'à la fin de ses jours. Un premier compte des gages des officiers de la maison de Louis XI, dressé par Jacques le Camus, commis au payement desdits gages, depuis le mois de janvier 1461 jusqu'au mois de septembre 1464, prouve que toute la chapelle avait été changée et réduite depuis l'avénement au trône du nouveau roi, qu'il n'y restait plus un seul des anciens chantres à déchant, et que le premier chantre se nommait *Gallois-Gourdin*. Un second compte dressé en 1466 par Pierre Jobert, receveur général des finances, n'indique pas davantage qu'Okeghem ait été attaché à la chapelle de Louis XI; enfin un troisième compte, qui s'étend

[1] Lorsque j'ai dit, dans mon Mémoire sur les musiciens néerlandais (p. 16), qu'Okeghem avait dû naître vers 1440, je n'avais pas encore découvert ce document.

[2] Gerber n'avait pas de notions précises sur cette date, car dans son article sur *Ockenheim* il dit que le *Proportionale* a été écrit vers 1470.

depuis le 1er octobre 1480 jusqu'au 31 septembre 1483, ne fait pas mention de ce musicien. Au reste, les différens comptes que je viens de citer font voir qu'une grande variation a eu lieu dans la chapelle de Louis XI ; car, non-seulement ce prince n'avait conservé aucun des musiciens de son père, mais il les a changés plusieurs fois pendant le cours de son règne. Depuis le mois de janvier 1462 jusqu'en septembre 1464 les chantres et chapelains furent : 1° Gallois-Gourdin, premier chapelain ; 2° Jehan Coupé ; 3° Raymond d'Aydie ; 4° Jehan de Vougue ; 5° Jacob Liantier ; 6° Guillaume, clerc ; 7° Jehan Beaufils, clerc ; 8° George Robinet, clerc. Le compte de 1466 ne fait connaître que le nombre des chantres, sans indiquer leurs noms, à l'exception du premier chapelain, qui s'appelait *Jehan Lardois*. Le compte des *gens de chapelle*, du 1er octobre 1480 jusqu'au 31 septembre 1483 fait connaître les noms suivans : 1° George de l'Escluse, premier chantre ; 2° Bardefort de Rode ; 3° François-Jehan Neruet ; 4° Jacquet de Vaschuell ; 5° Jacques de Gascoignolles ; 6° Nicolas de Varuilliers ; 7° Jehan de Lespinay ; 8° Pierre Rostaing ; 9° Charles Trousselin. On voit que le nom de Jean Okeghem ne paraît point parmi ceux de tous ces musiciens. Il est exactement possible, à la vérité, que ce savant artiste ait été au service de Louis XI depuis 1466 jusqu'en 1480, puisque nous n'avons aucun document qui prouve le contraire ; mais il est peu vraisemblable qu'il soit sorti de la chapelle royale en 1461 pour y rentrer en 1467, et pour la quitter de nouveau avant 1480. Si, comme tout porte à le croire, il est entré au service de Saint-Martin de Tours après la mort de Charles VII, il demeure à peu près certain qu'il n'a plus quitté son poste jusqu'à sa mort. Tinctoris a donc été trompé sur la qualité qu'il a donnée à Okeghem dans la dédicace de son *Proportionale*.

La date de la mort d'Okeghem n'est pas exactement connue. Les anciens écrivains ne fournissent point de renseignemens sur ce point que Forkel, Hawkins, Burney et M. le conseiller Kiesewetter (*Die Verdienste der Niederlænder um die Tonkunst*, Amsterdam, 1829) n'ont pas cherché à éclaircir. Ce dernier n'a été plus hardi dans son Histoire de la musique des contrées occidentales (*Geschichte der europæisch-abendlændischer oder unsrer heutiger Musik*, Leipsick, 1834), qu'après avoir lu ce que j'en ai dit dans mon Mémoire sur les musiciens néerlandais. Gerber a placé la date de cette mort vers 1500. J'ai fait voir par le passage cité de Jean Lemaire qu'elle est postérieure à 1512 ; mais il est vraisemblable qu'elle ne s'éloigne pas beaucoup de cette année, car Josquin Deprès a composé une *déploration* sur la mort d'Okeghem, et il y a lieu de croire que lui-même a cessé de vivre en 1521 (*voyez* DEPRÈS). Toutefois je n'aperçois pas de motif pour fixer absolument la date de cette mort à 1513, comme l'a fait M. Kiesewetter dans le dernier ouvrage cité.

On ne saurait rien concernant l'école où Okeghem a puisé son savoir en musique, si un passage du Traité de contrepoint de Tinctoris ne nous fournissait une indication à ce sujet. J'ai rapporté ce passage dans mon Mémoire sur les musiciens néerlandais ; mais la rareté de ce livre m'engage à le répéter ici : « Ce que je ne « puis assez admirer, c'est qu'en remon-« tant à une date de quarante ans [1], on « ne trouve aucune composition que les « savans jugent digne d'être entendue. « Mais depuis ce temps, sans parler d'une « multitude de chanteurs qui exécutent « avec toutes sortes d'agrémens, je ne sais « si c'est l'effet d'une influence céleste « ou celui d'une application infatigable, « on a vu tout à coup fleurir une infinité « de compositeurs, tels que Jean Oke-« ghem, J. Regis, Ant. Busnois, Firmin

[1] Il y a ici une erreur de Tinctoris, car il écrivait en 1476, et Dufay (*Voyez* ce nom) brillait déjà dans la chapelle pontificale près de cent ans auparavant.

« Caron, Guillaume Faugues, qui tous se « glorifient d'avoir eu pour maîtres en cet « art divin J. Dunstaple, Gilles Binchois « et Guillaume Dufay, lesquels sont morts « depuis peu[1]. » Okeghem a donc eu pour maître ou Dunstaple, ou Dufay, ou enfin Binchois; il ne s'agit que de découvrir celui de ces trois maîtres qui a dirigé ses études; ce qui ne sera pas difficile, si nous remarquons 1° qu'Okeghem n'a pu naître qu'en 1430, ou deux ou trois ans auparavant, et que Dufay, étant mort en 1432, n'a pu en faire son élève; 2° que Dunstaple, Anglais de naissance, paraît avoir vécu dans son pays; qu'il est mort à Londres, où il a été inhumé dans l'église de Saint-Étienne du quartier de Walbroock, et qu'il est peu vraisemblable qu'Okeghem ait été chercher un maître de composition loin de sa patrie, dans un temps où les relations d'outre-mer étaient difficiles; 3° que Pérone, où le duc de Bourgogne tenait sa cour, n'était éloigné de Bavay que de quelques lieues, et que Binchois, premier chantre de ce prince, y faisait sa résidence. Tout porte donc à croire que c'est de ce maître qu'Okeghem reçut l'instruction dans la musique et dans l'art d'écrire. Lui-même fut plus tard un des plus savans professeurs de musique de son temps, et peut-être le plus habile de tous; car ses élèves ont été les musiciens les plus célèbres de la seconde moitié du quinzième siècle et du commencement du seizième. Le témoignage de ses contemporains et les noms des artistes qu'il a formés ne laissent point de doute à cet égard. Ces noms nous ont été transmis par deux complaintes sur sa mort, dont la première a été mise en musique, à cinq voix, par Josquin Deprès, et la deuxième par Guillaume Crespel. Dans celle de Josquin, on trouve ces vers :

> Acoustrez-vous d'abitz (d'habits) de dueil
> *Josquin, Brumel, Pierchon, Compère*,
> Et plorez grosses larmes d'œil :
> Perdu avez vostre bon père.

Dans le morceau de Crespel, la liste de ces artistes illustres est plus considérable; on y lit :

> Agricola, Verbonnet, Prioris,
> Josquin Deprès, Gaspard, Brumel, Compère,
> Ne parlez plus de joyeux chantz, ne ris,
> Mais composez un *Ne recorderis*,
> Pour lamenter nostre maistre et bon père.

En résumant tout ce qui est établi précédemment, on voit que Jean Okeghem est né vers 1430, à Bavay, ou du moins dans le Hainaut; qu'il a fait ses études musicales sous la direction de Binchois; qu'il a été premier chapelain du roi de France, Charles VII; qu'en 1461 il est entré au service de l'abbaye de Saint-Martin de Tours, en qualité de chantre et de trésorier, et qu'il a occupé cette position jusqu'à ses derniers jours; qu'il existait encore à Tours en 1512; qu'il a cessé de vivre peu de temps après cette époque; enfin, qu'il a eu pour élèves quelques artistes distingués, dont les principaux sont Josquin Deprès, Agricola, Brumel, Compère et Pierre de La Rue (Pierchon).

L'importance des travaux d'Okeghem et les perfectionnemens qu'il a introduits dans l'art d'écrire les contrepoints conditionnels, sont constatés par les éloges que lui accordent Glaréan dans son *Dodecachordon*, et Hermann Fink, ainsi que par les citations de ses ouvrages faites par Sebald Heyden, Wilphlingseder, Grégoire Faber, et autres écrivains du seizième siècle. Si l'on compare ce qui nous reste de ses compositions avec celles de ses prédécesseurs immédiats, particulièrement avec les productions de Dufay, on voit qu'il possédait bien mieux que ce maître

[1] Neque, quod satis admirari nequeo, quippiam compositum, nisi citrà annos quadraginta extat, quod auditu dignum ab eruditis existimetur. Hâc vero tempestate, ut prætercam innumeros concentores venustissimé pronunciantes, nescio an virtute cujusdam cœlestis influxus an vehementis assiduæ exercitationis, infiniti florent compositores, ut Joannes Okeghem, Johannes Regis, Anthonius Busnois, Firminus Caron, Guillermus Faugues, qui novissimis temporibus vitâ functos, Joannem Dunstaple, Egidium Binchois, Guillermum Dufay, se præceptores habuisse in hâc arte divinâ glorientur

l'art de placer les parties dans leurs limites naturelles, d'éviter les croisemens, et de remplir l'harmonie. Glaréan lui accorde d'ailleurs la gloire d'avoir sinon inventé la facture des canons, dont on trouve les premiers rudimens dans les œuvres des musiciens de la fin du quatorzième siècle, du moins d'en avoir perfectionné la forme. « Josquin (dit Glaréan) aimait à déduire « plusieurs parties d'une seule; en quoi « il a eu beaucoup d'imitateurs; mais « avant lui Okeghem se distingua dans « cet exercice [1]. » Le morceau rapporté ensuite par le même écrivain (*in Dodecach.*, p. 454) comme exemple de l'habileté d'Okeghem dans cette partie de l'art, est en effet fort remarquable pour le temps où il a été écrit : c'est un canon à trois voix où l'harmonie a de la plénitude et de la correction, et dans lequel les parties chantent d'une manière naturelle. Mais on jugerait bien mal de la valeur de ce morceau si l'on ne consultait que les traductions en partition qu'on en trouve dans les Histoires de la musique de Hawkins, de Burney, de Forkel, et à la suite du Mémoire de M. Kiesewetter sur les musiciens néerlandais; car cette résolution du canon énigmatique d'Okeghem est absolument fausse. Ambroise Wilphlingseder, chantre de l'école de St-Sébald de Nuremberg, vers le milieu du seizième siècle, a reproduit ce même canon dans le traité élémentaire de musique qu'il a publié sous ce titre : *Erotemata musices practicæ continentia præcipuas ejus artis præceptiones* (Nuremberg, 1563, in-8°). Il avoue qu'il s'est donné beaucoup de peine pour trouver la solution de cette énigme musicale; mais dans celle qu'il donne il renverse l'ordre des parties établi par le compositeur, et en fait un canon à la quinte inférieure au lieu de la résoudre à la quarte supérieure, suivant l'indication de Glaréan (*Fuga trium vocum in epidiatessaron post perfectum tempus*), et d'après l'instruction plus claire encore donnée par Grégoire Faber, dix ans auparavant, dans ses *Erotemata musices practicæ* (p. 152). « Fugue à trois parties (dit cet écrivain), « dont les deux premières sont en chant « mol (mode mineur), et la dernière en « chant dur (mode majeur). La seconde « partie entre à la quarte supérieure après « un temps parfait; la troisième com« mence à la septième mineure supérieure « après deux temps [2]. » La mauvaise résolution de Wilphlingseder a été donnée en partition par Hawkins dans son Histoire générale de la musique (tome II, p. 471), puis copiée par Burney (*A General History of music*, t. II, p. 475), par Forkel (*Allgem. Geschichte der Musik*, t. II, p. 530), et par M. Kiesewetter. Elle est remplie de mauvaises successions, et partout où il doit y avoir des quintes, on y trouve des quartes. J'ai donné la véritable résolution de cet intéressant morceau dans mon *Esquisse de l'histoire de l'harmonie considérée comme art et comme science systématique* (*Gazette musicale de Paris*, ann. 1840, p. 159). Il était d'autant plus nécessaire de faire remarquer l'erreur de tous ces historiens de la musique et de la rectifier, que le morceau dont il s'agit est le plus ancien monument parfaitement régulier de l'art du canon, et que c'est par lui que nous pouvons nous former une opinion fondée du mérite d'Okeghem comme harmoniste. Glaréan rapporte aussi (page 455) le *Kyrie* à quatre voix, et le *Benedictus* à deux, de la messe *ad omnem tonum* d'Okeghem; on trouve ces morceaux en partition dans les Histoires de la musique de Burney, de Forkel, et dans les

[1] Amavit Jodocus ex una voce plures deducere, quod post eum multi æmulati sunt, sed ante eum Joannis Okenheim ea in exercitatione claruerat (Glar., *Dodecach.*, p. 441).

[2] Fuga trium partium, quarum priores duæ in molli cantu, ultima in duro. Secunda autem pars in epidiatessaron post unum tempus perfectum, tertia in semiditono cum diapente perfecta superna post duo tempora incipit.



planches du Mémoire de M. Kiesewetter. Ce dernier a aussi donné dans ce mémoire le *Kyrie* de la messe *Gaudeamus* du même compositeur, mis en partition par l'abbé Stadler, d'après un manuscrit de la bibliothèque de Vienne; mais ce morceau est rempli de fautes grossières, qui ont été corrigées en partie dans les planches de l'Histoire de la musique dans les contrées occidentales, du même écrivain, mais non entièrement purgées d'erreurs. A la suite du *Kyrie* on trouve le *Christe* de la même messe dans ce dernier ouvrage. Le volume coté 14 des archives de la chapelle pontificale, à Rome, contient des messes inédites d'Okeghem; je possède trois motets de ce maître dans un manuscrit du seizième siècle.

Je ne dois pas finir cet article sans parler d'un passage du *Dodecachorde* de Glaréan, où il est dit qu'Okeghem a écrit une messe à trente-six voix : *Okenheim omnes ingenio excelluisse dicitur, quippe quem constat triginta sex vocibus garritum quemdam instituisse* (*Dodecach.*, lib. 3, p. 454). Tous les auteurs modernes qui ont parlé de ce compositeur ont adopté ce fait sans discussion; mais j'avoue que je ne puis y ajouter foi, et que je considère une composition de ce genre comme impossible au quinzième siècle, où les morceaux de musique à six voix étaient même fort rares. La pensée d'un pareil ouvrage devait alors d'autant moins se présenter à l'esprit des musiciens, que les chapelles des rois les plus puissans n'étaient composées que d'un petit nombre d'exécutans.

OHNEWALD (....), compositeur de musique d'église sur qui tous les biographes allemands gardent le silence, paraît avoir vécu dans les derniers temps en Bavière, et peut-être à Augsbourg. Ses ouvrages publiés sont : 1° *Antiphonæ Marianæ quatuor vocibus, 2 viol., viola et organo* (*2 fl. seu clarinettis, 2 corn. et violoncello ad libitum*), op. 1, Augsbourg, Lotter. 2° *Hymni vespertini de omnibus festis 4 vocibus, 2 viol., viola, organo et violone* (*2 fl. seu clarinettis, 2 cornibus, 2 clarinis et tympanis ad lib.*), op. 2, *ibid.* 3° *Te Deum laudamus* et *Veni Creator* à 4 voix, orchestre et orgue, op. 3, *ibid.* 4° 14 *Pange lingua* à 4 voix, orchestre et orgue, op. 4, *ibid.*

OLBERS (J.-N.), organiste de l'église Walhadi, à Stade, dans les dernières années du dix-huitième siècle, a fait graver de sa composition : 1° Six préludes faciles pour l'orgue, Hambourg, Bœhme, 1799. 2° Six préludes et une pièce finale facile pour l'orgue, op. 2, *ibid.* Olbers a été l'éditeur d'un recueil de pièces pour le clavecin, des meilleurs auteurs, dont il avait paru 4 cahiers en 1800.

OLDECOP (CHRÉTIEN-FRÉDÉRIC), docteur en droit et syndic de la ville de Lunebourg, y naquit le 28 octobre 1740. Parmi ses ouvrages, on remarque un opuscule intitulé : *Rede bey de 50 Jæhrigen Amtsjubelfest des Cantors Schumann* (Discours à l'occasion du jubilé de cinquante ans des fonctions du chantre Schumann), Lunebourg, 1777, in-4°.

OLEARIUS (JEAN), docteur en théologie, naquit à Wesel, le 17 septembre 1546. Parmi ses nombreux écrits, on trouve un poème latin sur la restauration de l'orgue de l'église Notre-Dame, à Halle, par le facteur David Becken, de Halberstadt. Ce petit ouvrage a pour titre: *Relat. Calliopes organicæ de invento per quam ingenioso, systemate miraculoso, et usu religioso organarum musicarum, cum novum organum ab excellente artifice Dav. Poeccio Halberstadiensi, insigni occasione auctum et perpositum esset*, Hallæ, 1597, in-4°. Une traduction allemande de ce morceau a été donnée par le petit-fils d'Olearius (*V.* l'article OLEARIUS, JEAN-GODEFROID).

OLEARIUS (JEAN-CHRISTOPHE), docteur en théologie, naquit à Halle, le 17 septembre 1611, et fut prédicateur de la cour et surintendant général à Weissensfeld, où il mourut le 14 avril 1684. Il a

publié un recueil de cantiques spirituels intitulé : *Geistliche Singekunst,* Leipsick, 1671, in-8°. Ce livre est précédé d'une préface sur l'utilité de la musique d'église.

OLEARIUS (JEAN GODEFROI), né à Halle, le 28 septembre 1635, fit ses études à l'université de cette ville, où il remplit les fonctions de diacre. Appelé en 1688 à Arnstadt, en qualité de surintendant, il y passa le reste de ses jours, refusa la place de premier prédicateur à Gotha, qui lui avait été offerte, et mourut le 20 mai 1711, à l'âge de soixante-seize ans. Gerber a eu une distraction singulière en faisant Jean-Godefroi Olearius, né en 1635, fils du docteur Jean Olearius, mort en 1623; il a été copié par M. Charles Ferdinand Becker. On a de Jean-Godefroi une traduction allemande du poème de son aïeul sur la restauration de l'orgue de Halle, sous ce titre : *Dr. Johann Olearii lateinisches Gedicht bei Verbesserung des Orgelwerkes in der Hauptkirche zu L. Frauen in Halle, ins Deutsche übersetzt,* Halle, 1655.

OLEBULL. *Voyez* BULL (OLAUS), au supplément.

OLEY (JEAN-CHRISTOPHE), organiste et professeur adjoint à l'école d'Aschersleben, était né à Bernebourg, et mourut en 1789. Il était considéré comme un bon claveciniste et un organiste distingué : ses fugues et ses fantaisies sur l'orgue passaient pour excellentes. On a gravé de sa composition: 1° Variations pour le clavecin; 2 suites. 2° Trois sonates pour le même instrument. 3° Mélodies pour des chorals, en 2 volumes. 4° Chorals variés pour l'orgue, quatre suites. La quatrième partie a été publiée après la mort de l'auteur, avec une préface de Hiller, à Quedlinbourg, chez F. J. Ernst, en 1792.

OLIN (ÉLISABETH), cantatrice de l'Opéra de Stockholm, y brilla dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. En 1782, elle chanta avec succès le rôle principal dans la *Cora* de Naumann.

OLIVER (ÉDOUARD), membre du collége du *Christ,* à Cambridge, et chapelain du comte de Northampton, vivait vers la fin du dix-septième siècle. Il a fait imprimer un sermon en faveur de l'usage de l'orgue et des instrumens de musique dans l'église, sous ce titre : *Sermon on John* IV, 24, Londres, 1698, in-4°. *Voyez* POOLE (MATHIEU).

OLIVER (J.-A.), maître de musique au deuxième régiment d'infanterie écossaise, vers la fin du dix-huitième siècle, a fait graver, à Londres, en 1792 : Quarante divertissemens militaires pour 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons.

OLIVEIRA (ANTOINE), dominicain du couvent de Lisbonne, brilla dans les premières années du dix-septième siècle, comme compositeur et comme directeur du chœur de l'église Saint-Julien, dans sa ville natale, se rendit plus tard à Rome, où il mourut. Il a laissé en manuscrit beaucoup de messes, de psaumes et de motets qui sont indiqués dans le catalogue de la bibliothèque royale de Lisbonne, imprimé chez Craesbeke, en 1649, in-4°.

OLIVET (l'abbé JOSEPH TROULIER D'), né à Salins, le 30 mars 1682, mourut à Paris, le 8 octobre 1768. L'Académie française l'admit au nombre de ses membres en 1723. Ce savant grammairien est auteur d'un opuscule intitulé : Lettres de l'abbé d'Olivet à son frère, sur le différend de M. de Voltaire avec Travenol, Paris, 1746, in-12. Il y fournit quelques renseignemens sur ce dernier, qui était violoniste à l'orchestre de l'Opéra. (*Voyez* TRAVENOL.)

OLIVIER (JEAN DE DIEU), docteur en droit, né à Carpentras, dans le département de Vaucluse, en 1752, exerçait la profession d'avocat avant la révolution, puis fut juge au tribunal d'appel à Nîmes et conseiller à la cour royale de cette ville. Au nombre de ses écrits, on trouve : 1° *L'esprit d'Orphée, ou de l'influence respective de la musique, de la morale et de la législation,* Paris, Pougens, 1798,

in-8° de 92 pages. 2° *Troisième étude, ou dissertation touchant les relations de la musique avec l'universalité des sciences,* ibid., 1804, in-8°. Je crois qu'il y a un autre opuscule du même auteur sur le même sujet, mais je n'en connais pas le titre.

OLIVIER (FRANÇOIS HENRI), typographe à Paris, inventa, en 1801, de nouveaux procédés pour imprimer la musique en caractères mobiles, et obtint dans la même année un brevet de dix ans pour leur exploitation. Le procédé d'Olivier consistait à graver en acier les poinçons des notes sans fragmens de portée; puis ces poinçons étaient trempés et frappés dans des matrices de cuivre rouge; après quoi la portée était coupée au travers de la largeur de la matrice au moyen d'une petite scie d'acier à cinq ames. La forme des caractères de musique fondus dans ces matrices était belle; mais les solutions de continuité de la portée se faisaient apercevoir dans l'impression comme par les procédés ordinaires. Une médaille en bronze fut accordée à Olivier pour l'invention de ces caractères, à l'exposition du Louvre en 1803. Il forma alors avec Godefroy une association pour la publication de la musique par les nouveaux procédés; plusieurs livres élémentaires et des compositions de différens genres parurent jusqu'en 1812, ainsi qu'un journal de chant composé d'airs italiens avec accompagnement de piano; mais l'entreprise ne fut point heureuse, et le chagrin qu'en eut Olivier lui occasionna une maladie de poitrine qui le mit au tombeau dans l'été de 1815. Tout le matériel de la fonderie et de l'imprimerie qu'il avait établie était déposé à la Villette, près de Paris, en 1819, et on l'offrait à vil prix sans trouver d'amateur. J'ignore ce qu'il est devenu depuis ce temps. M. Francœur a donné une description détaillée des procédés typographiques d'Olivier dans le *Dictionnaire des découvertes, inventions, innovations,* etc. (Paris, 1821-1824), tome 12, pages 61-65.

OLIVIER-AUBERT. *Voyez* AUBERT (PIERRE-FRANÇOIS-OLIVIER).

OLIVIERI (JOSEPH), compositeur de l'école romaine, fut maître de chapelle de Saint-Jean de Latran et succéda en cette qualité à Antoine Cifra, en 1622; mais il n'en remplit les fonctions que pendant un an, et eut pour successeur un autre maître nommé aussi Olivieri (Antoine), en 1623; circonstance qui semble indiquer qu'il cessa de vivre à cette époque, car on ne trouve plus après de traces de son existence. Olivieri fut un des premiers compositeurs italiens qui firent usage de la basse continue pour l'accompagnement de leurs ouvrages, et qui multiplièrent les ornemens dans le chant. Il a publié à Rome, en 1600, des motets pour soprano solo avec chœur. On a aussi de lui des madrigaux à 2 et 3 voix avec basse continue, sous ce titre : *La Turca armoniosa ; giovenili ardori di Giuseppe Olivieri ridotti in madrigali, et nuovamente posti in musica a due, a tre voci con il basso continuo per sonare in ogni istromento,* Rome, 1617.

OLIVIERI (A.), né à Turin en 1763, apprit à jouer du violon sous la direction de Pugnani, et parvint à une habileté remarquable sur cet instrument. Pendant plusieurs années il fut attaché à la musique du roi de Sardaigne et au théâtre de la cour. Une aventure fâcheuse l'obligea à s'éloigner inopinément de Turin : on rapporte ainsi cette anecdote. Olivieri était souvent engagé à jouer chez un personnage de la cour qui le payait avec magnificence. Un jour il se fit attendre si longtemps que l'auditoire commençait à témoigner quelque impatience; enfin il arriva, et le maître de la maison lui exprima son mécontentement en termes très-durs. L'artiste, occupé à accorder son instrument, écoutait les reproches sans répondre un seul mot; mais ces reproches continuaient toujours, et les expressions devinrent si insultantes, qu'Olivier brisa son violon sur la tête du grand seigneur et s'enfuit à

Naples. Il y était encore à l'époque où l'armée française envahit cette ville, et les principes révolutionnaires qu'il afficha pendant qu'elle l'occupait, l'obligèrent à la suivre quand elle se retira. Il visita alors Paris et y fit graver deux morceaux de sa composition; mais il se rendit à Lisbonne quelques années après et n'en revint qu'en 1814. Je l'ai connu en 1827; son embonpoint excessif lui avait fait abandonner le violon; mais il avait conservé un goût très-vif pour la musique et en parlait bien. Je crois qu'il est mort, peu de temps après. On a gravé de sa composition : 1° Variations pour violon, sur une barcarolle napolitaine, avec accompagnement de quatuor, Paris, Carli. 2° Deux airs variés pour violon, avec accompagnement de violoncelle, Paris, Leduc. Quoique Olivieri eût les doigts très-gros, il jouait avec beaucoup de délicatesse et de brillant les choses les plus difficiles; mais on remarquait quelque froideur dans son style.

OLIVO (SIMPLICIEN), maître de la chapelle ducale de Parme, naquit à Mantoue vers 1630. Il a fait imprimer de sa composition : 1° *Salmi di compieta, con litanie in ultimo, concertati a otto voci e due violini, con una violetta e violoncino,* Bologne, 1674, op. 2, in-4°. 2° *Carcerata ninfa, madrigali a più voci,* Venise, 1681.

OLPE (CHRÉTIEN-FRÉDÉRIC), recteur du collége de la Croix, à Dresde, naquit à Langensalza, le 5 août 1728, et fut nommé bibliothécaire de l'Académie de Wittenberg. Deux ans après on l'appela à Torgau, en qualité de recteur, et en 1770 il alla à Dresde, où il était encore en 1796. Il a publié un petit écrit intitulé : *Einige Nachrichten von den Chorordnungen auf der Kreutzschule, und von den Wohlthaten welche sie geniessen* (Quelques renseignemens sur l'organisation du chœur de l'école de la Croix, et des avantages qu'on y trouve), Dresde, 1792, in-4°.

OLTHOVIUS (STATIUS), magister et chantre de l'école primaire, à Rostock, naquit à Osnabruck, dans la première moitié du seizième siècle. Sur l'invitation de Chytræi, recteur du collége de Rostock, il mit en musique à 4 parties les paraphrases des psaumes de George Buchanan, en 1584. On trouve l'analyse de ces mélodies dans la préface que Nathaniel Chytræi a placée en tête de la collection intitulée : *Psalmorum Davidis paraphrasis poetica Georgii Buchanani scoti : argumentis ac melodiis explicata atque illustrata opera et studio Nathanio Chytræi-Herbornæ Nassoviorum,* 1610, in-12.

OLYMPE. Il y eut dans l'antiquité deux musiciens de ce nom, l'un et l'autre fameux joueurs de flûte. Le premier, ou le plus ancien, vivait avant la guerre de Troye. Il était Mysien d'origine, fils de Méon, et disciple de Marsyas. Aristote (Politic., lib. 8, c. 5) dit *que ses airs, de l'aveu de tout le monde, excitaient dans l'âme une sorte d'enthousiasme.* Indépendamment de son habileté sur la flûte, Alexandre Polyhistor, cité par Plutarque (*De musica*), lui attribue l'art de jouer des instrumens à cordes et de percussion. Ce dernier auteur dit aussi positivement qu'Olympe fut l'inventeur du genre enharmonique. Il avait composé plusieurs nomes ou cantiques en l'honneur des dieux, tels que ceux de Minerve, des Chars et d'Apollon. Le second Olympe était Phrygien; il vivait dans le même temps que Midas, et il fut le plus habile joueur de flûte de cette époque.

ONSEMBRAY (M. D') : on a sous ce nom : *Description et usage d'un métromètre ou machine pour battre la mesure et le temps de toutes sortes d'airs,* Paris, in-4° (sans date).

ONSLOW (GEORGE), compositeur, né à Clermont (Puy-de-Dôme) le 27 juillet 1784. Son père était le second fils d'un lord de ce nom, et sa mère, née de Bourdeilles, descendait de la famille de Brantôme. La musique n'entra dans l'éducation de M. Onslow que comme l'accessoire agréable du savoir d'un gentilhomme :

cependant, pendant un assez long séjour qu'il fit à Londres dans sa jeunesse, il reçut des leçons de Hullmandel pour le piano; plus tard il devint élève de Dussek, et après que celui-ci eut quitté l'Angleterre, il passa sous la direction de Cramer. De tels maîtres semblaient devoir développer en lui un vif penchant pour l'art dont ils lui apprenaient à exprimer les beautés; mais par une rare exception dans la vie de ceux qui parviennent à se faire un nom honorable parmi les artistes, M. Onslow ne comprenait de la musique que la partie mécanique de l'exécution; son cœur restait froid aux inspirations des plus grands maîtres, et son imagination sommeillante ne lui fournissait pas une idée qui pût révéler un musicien de mérite. Un séjour de deux années en Allemagne ne changea pas ses dispositions : rien ne peut mieux faire comprendre à quel point il portait l'indifférence pour la musique, que son naïf aveu d'avoir entendu sans plaisir les meilleurs opéras de Mozart rendus avec une parfaite intelligence des intentions de ce grand artiste. Toutefois l'étonnement qu'un tel fait doit exciter parmi ceux qui connaissent la musique de M. Onslow, s'accroîtra encore lorsqu'on saura que ce que *Don Juan* et *la Flûte enchantée* n'avaient pu faire, l'ouverture de *Stratonice,* c'est-à-dire une des moins bonnes compositions de Méhul, le fit. « En écoutant ce morceau (dit « M. Onslow), j'éprouvai une commotion « si vive au fond de l'âme, que je me « sentis tout à coup pénétré de sentimens « qui jusqu'alors m'avaient été inconnus; « aujourd'hui même encore, ce moment « est présent à ma pensée. Dès lors, je « vis la musique avec d'autres yeux; le « voile qui m'en cachait les beautés se « déchira; elle devint la source de mes « jouissances les plus intimes, et la com« pagne fidèle de ma vie. » Cette bizarre anecdote, rendue plus remarquable encore par le peu d'analogie de la musique de Méhul et de celle de M. Onslow, doit être ajoutée à la liste fort étendue des singularités signalées dans la vie de quelques artistes.

M. Onslow avait appris à jouer du violoncelle, à la sollicitation de quelques amis qui désiraient exécuter, dans l'isolement de la province, les quatuors et quintettes de Haydn, de Mozart et de Beethoven. La révolution qui venait de s'opérer en lui le rendit attentif à ce genre de musique, qu'il n'avait écoutée jusqu'alors qu'avec distraction : chaque jour il y trouva plus de charme, et bientôt il y prit un goût passionné. Il ne lui suffisait plus d'en entendre; il voulut en étudier la facture, et fit mettre en partition les plus beaux morceaux des grands maîtres qui viennent d'être nommés. Cette étude pratique de l'harmonie lui tint lieu de la théorie, dont il ignorait les élémens, et le prépara à l'art d'écrire ses propres ouvrages. Cependant il avait accompli sa vingt-deuxième année avant qu'il eût éprouvé le besoin de composer. Ce fut peu de temps après cette époque qu'il se décida à écrire son premier quintette, prenant pour modèle ceux de Mozart, qu'il aimait de préférence. Il est facile de comprendre qu'avec une éducation musicale si imparfaite, et sans avoir préludé à de semblables ouvrages par quelques essais moins importans, le travail matériel d'une partition de quintette dut être laborieux et lui présenter plus d'un embarras pénible; mais les avantages d'une fortune indépendante, et le calme d'une existence qui s'écoulait paisiblement loin du tumulte des grandes villes, laissaient à M. Onslow tout le loisir nécessaire pour surmonter les obstacles d'une première production. C'est à ces causes qu'il faut attribuer le grand nombre de compositions qu'il a publiées dans l'espace d'environ trente ans, malgré la lenteur qui dut être inséparable de ses premiers travaux. Vivant presque constamment à Clermont, ou dans une terre située à peu de distance de cette ville, au milieu des montagnes de l'Auvergne, il ne visite

Paris que pendant quelques mois de la saison d'hiver. La douce quiétude d'un genre de vie si favorable à la méditation l'a merveilleusement secondé dans la destination qu'il s'était donnée. Après avoir été entendus à Paris, chez Pleyel, les trois quintettes pour 2 violons, alto et 2 violoncelles qui forment le 1er œuvre de M. Onslow furent publiés vers la fin de 1807. Une sonate pour piano, sans accompagnement, la seule qu'il ait écrite dans cette forme, trois trios pour piano, violon et violoncelle, et le premier œuvre de quatuors pour 2 violons, alto et basse, leur succédèrent et commencèrent à faire connaître leur auteur avantageusement parmi les artistes. Cependant, malgré ces succès d'estime, M. Onslow éprouvait quelquefois le regret de n'être guidé dans ses travaux que par son instinct, et de ne pouvoir invoquer en leur faveur que le témoignage de son oreille : un ami lui donna le conseil de se confier à Reicha, pour faire sous sa direction un cours d'harmonie et de composition. Reicha était en effet le maître le plus propre à diriger une instruction rapide, qui pût se résumer plus en procédés de pratique qu'en connaissance profonde de la science. C'était surtout de ces procédés que M. Onslow avait besoin; quelques mois lui suffirent pour en apprendre ce qui était nécessaire à un artiste déjà pourvu d'un sentiment harmonique très-développé.

Depuis longtemps M. Onslow jouissait de la réputation de compositeur de mérite dans la musique instrumentale : ses amis le pressèrent de sollicitations pour qu'il appliquât son talent à la scène; il céda à leurs instances en écrivant *l'Alcada de la Vega*, drame en trois actes qui fut représenté au théâtre Feydeau, dans le mois d'août 1824, et qui ne s'est pas soutenu à la scène. En vain le musicien eût-il réalisé dans la composition de cet ouvrage ce qu'on attendait de lui, le livret de la pièce était si faible de conception, qu'il aurait entraîné la chute de la musique; mais cette musique elle-même avait le défaut radical de n'être pas empreinte du caractère dramatique. Il était évident qu'en l'écrivant M. Onslow s'était plus occupé des détails de la facture que de la signification scénique des morceaux. *Le Colporteur,* opéra en 3 actes, joué au même théâtre, en 1827, est une composition beaucoup meilleure que la première sous le rapport dramatique. Les progrès de l'auteur à cet égard semblaient indiquer qu'aux succès de salon obtenus par sa musique instrumentale il joindrait ceux de la scène qui seuls, en France, donnent de la popularité aux noms des artistes. Mais après le succès d'estime obtenu par *le Colporteur,* M. Onslow disparut de la scène pendant dix années, et ce ne fut qu'en 1837 qu'il fit représenter son troisième opéra, sous le titre : *Le Duc de Guise*. Quelques morceaux bien faits se faisaient remarquer dans cette partition; mais l'ouvrage était en général froid et lourd. Il faut vraisemblablement considérer cette production comme la dernière que M. Onslow fournira à la scène; car trois opéras de large dimension, donnés sans succès durable, ont dû le décourager.

Le caractère de son talent semblait lui offrir des chances plus favorables dans la symphonie; cependant celles qu'il a fait exécuter dans les concerts du Conservatoire de Paris y ont été accueillies avec froideur. M. Onslow a cru voir de l'injustice dans cette froideur, et l'a considérée comme le résultat de l'engouement exclusif pour les symphonies de Beethoven : il avait la conviction que sa musique était bien faite, et certes on y pouvait remarquer beaucoup de mérite, mais un mérite didactique. On n'y trouvait point ces heureuses péripéties qui font le charme des symphonies de Haydn, de Mozart et de Beethoven. Comme ces artistes illustres, M. Onslow développait son œuvre sur une idée principale, mais d'une manière scolastique et froide, et non avec les élans de génie qui brillent dans ses modèles. Il est

remarquable aussi que, dans ses symphonies, M. Onslow n'a pas donné de brillant à son instrumentation; l'orchestre était sourd et terne. Dans l'opinion des connaisseurs, la spécialité du talent de l'auteur de ces symphonies consiste dans l'art d'écrire les quintettes.

En 1829 un accident cruel fit craindre un instant pour la vie de M. Onslow, et faillit au moins le priver de l'ouïe. Il était à la chasse au sanglier dans la terre d'un ami; entré dans un bois, il s'y assit un instant pour écrire une pensée musicale, et il était absorbé dans la méditation quand il fut atteint par une balle qui, après avoir déchiré l'oreille, alla se loger dans le cou, d'où elle n'a pu être extraite depuis lors. Les accidens qui se développèrent à la suite de ce malheur firent craindre une inflammation de cerveau; mais après quelques mois de traitement et de repos, la santé de M. Onslow se rétablit, et il ne lui resta qu'un peu de surdité à l'oreille qui avait été blessée.

La liste des compositions de cet amateur distingué est divisée jusqu'à ce jour de la manière suivante : 1° Vingt-trois quintettes, savoir : œuvre 1er pour 2 violons, alto et 2 violoncelles, Paris, Pleyel; op. 17, *idem*, *ibid.*; op. 18 et 19 pour 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse, *ibid.*; op. 23, 24 et 25 pour 2 violons, 2 altos et basse, *ibid.*; op. 32, 33, 34, 35, pour 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse, *ibid.*; op. 37, pour 2 violons, alto et 2 violoncelles, *ibid.*; op. 38 *idem*, *ibid.*; op. 39, 40, 43, 44, 45, pour 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse; op. 51, 57 et 58 pour 2 violons, alto et 2 violoncelles. 2° Trente quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle, savoir : op. 4, 8, 9, 21, 36, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 56, Paris et Leipsick. 3° Trois symphonies à grand orchestre, op. 41, 42, et tirées de l'œuvre 32, Paris et Leipsick. 4° Trios pour piano, violon et violoncelle, op. 3, 14, 24, 20, 26, 27, Paris, Pleyel. 5° Sextuor pour piano, 2 violons, alto et basse, op. 30, *ibid.* 6° Duos pour piano et violon, op. 11, 15, 21, 29, 31, *ibid.* 7° Sonates pour piano et violoncelle, op. 16, *ibid.* 8° Sonates pour piano à 4 mains, op. 7, 22, *ibid.* 9° Sonate pour piano seul, op. 2, *ibid.* 10° Des thêmes variés, toccates, etc., pour piano seul, *ibid.* 11° Trois opéras, savoir : *l'Alcade de la Vega,* en 3 actes; *le Colporteur,* en 3 actes; *le Duc de Guise,* en 3 actes.

OPELT (....), facteur d'orgues et d'instrumens à Ratisbonne, né dans la seconde partie du seizième siècle, fit un voyage en Italie et construisit en 1604, dans l'église Saint-George de Vérone, un orgue qui fut estimé de son temps.

OPELT (GUILLAUME), receveur des impôts à Plauen, dans le Voigtland, actuellement vivant, annonça dans la Gazette musicale des 29 février et 6 décembre 1832 un livre de sa composition intitulé *Allgemeine Theorie der Musik* (Théorie générale de la musique), et expliqua dans ces annonces la nature des travaux par lesquels il avait essayé de donner une base certaine à cette théorie; mais de pareils ouvrages, quel qu'en soit le mérite, ne rencontrent guère que de l'indifférence dans le public, et M. Opelt en fit par lui-même la triste expérience. Il crut alors exciter plus d'intérêt en publiant, comme aperçu de son travail, un exposé des principes qui lui servent de base, dans une brochure de 48 pages in-4°, sous ce titre : *Ueber die Natur der Musik. Ein vorlæufiger Auszug aus der bereits auf Unterzeichnung angekündigten : Allgemeinen Theorie der Musik* (Sur la nature de la musique, etc.), Plauen, 1834. Reprenant la pensée d'Euler concernant la constitution du beau musical basé sur la simplicité des rapports numériques des intervalles des sons, M. Opelt pousse la théorie plus loin que ne l'avaient fait ses devanciers. Ses vues sur la connexion des principes des rapports des sons et du rhythme sont pleines d'intérêt. Il est regrettable que

l'annonce du livre où cette théorie devait être développée ait trouvé si peu de sympathie, qu'aucune souscription ne soit venue encourager l'auteur à publier son ouvrage.

ORAFFI (PIERRE-MARCELLIN), abbé et compositeur italien, vivait vers le milieu du dix-septième siècle, et a fait imprimer à Venise : 1° *Concerti sacri* 1, 2, 3, 4 *e* 5 *voci,* 1640. 2° *Musiche per gli congregazioni ed altri luoghi di onesta ricreazione.*

ORDONETZ (CHARLES), compositeur et violoniste espagnol, né dans la première moitié du dix-huitième siècle, entra au service de la chapelle impériale de Vienne en 1766. Il a laissé en manuscrit beaucoup de symphonies de sa composition, des morceaux de musique d'église, et a fait graver à Lyon, en 1780, six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 1. Pendant son séjour en Allemagne, il y a aussi composé le petit opéra : *Diesmal hat der Mann den Willen* (Cette fois l'homme est le maître). On n'a pas de renseignemens sur la fin de la vie de cet artiste.

ORFINO (VITTORIO), musicien attaché à la musique du duc de Ferrare, dans la seconde moitié du seizième siècle, s'est fait connaître par un recueil de compositions intitulé : *Lamentazioni a* 5 *voci,* lib. 1, Ferrare, 1589.

ORGANO (PERINO), excellent luthiste, naquit à Florence en 1470, et mourut à Rome en 1500. Un tombeau lui fut érigé dans une église de cette ville, avec cette inscription : *Perino Organo, Florentino, qui singulari morum suavitate ac testudinis non imitabili concentu, dubium reliquit amabilior ne esset sua ingenii bonitate, an admirabili artis excellentia clarior. Paulus Jacobus Mormita. Parmensis amico. M. P. vixit annos* 29.

ORGIANI (....), compositeur dramatique du dix-septième siècle, n'est connu que par les titres de deux opéras qu'il a fait représenter à Venise. Ces ouvrages ont pour titres : 1° *Il Dioclete,* en 1687; 2° *Le Gare dell' Inganno, e dell' Amore,* 1689.

ORGITANO (FRANÇOIS), compositeur et claveciniste, né à Naples vers 1745, fut élève du Conservatoire de *la Pietà de' Turchini,* et écrivit dans sa jeunesse la musique de quelques petits opéras pour les théâtres du second ordre à Naples, ainsi que la musique de plusieurs ballets. En 1771, Orgitano était employé comme *maestro al cembalo* au théâtre du roi à Londres. Il a publié dans cette ville un œuvre de six sonates pour le clavecin. On connaît aussi sous son nom une cantate intitulée *Andromacca,* avec accompagnement de piano. Je crois que cet artiste est mort à Naples, dans les dernières années du dix-huitième siècle.

ORGITANO (RAPHAEL), fils du précédent, naquit à Naples vers 1780. Élève de Sala, et non de Paër, comme il est dit dans le *Dictionnaire historique des musiciens* (Paris, 1810-1811), il montra dès ses premiers essais d'heureuses dispositions qui auraient peut-être produit un compositeur distingué, s'il n'était mort à la fleur de l'âge dans sa ville natale, vers 1807. En 1803 il fit représenter avec succès au théâtre des *Fiorentini,* à Naples, l'opéra bouffe intitulé : *L'Infermo ad arte.* Cet ouvrage fut joué sur les théâtres de plusieurs grandes villes d'Italie, et réussit partout. L'année suivante il donna au même théâtre *Non credere alle apparenze,* autre opéra bouffe qui n'eut pas moins de succès. On connaît aussi de ce compositeur quelques cantates et canzonettes avec accompagnement de piano.

ORGOSINI (HENRI), musicien vraisemblablement italien de naissance, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle et au commencement du suivant. Il a fait imprimer un livre élémentaire intitulé : *Neue Singekunst* (Nouvel art du chant), Leipsick, 1603, in-8°. Ce livre est en latin et en allemand.

ORIGNY (ANTOINE-JEAN-BAPTISTE-

ABRAHAM D'), né à Reims en 1734, acheta une charge de conseiller à la cour des monnaies, et la perdit à la révolution de 1789. Il mourut ignoré, au mois d'octobre 1798. On a de lui une bonne compilation historique sur le Théâtre italien de Paris, et sur les commencemens de l'opéra-comique à ce théâtre, sous ce titre : *Annales du Théâtre italien*, Paris, 1788, 3 vol. in-8°.

ORISTANIO (JULES), organiste de la chapelle du roi de Sicile, à Palerme, naquit près de cette ville vers le milieu du seizième siècle. On a publié de sa composition : 1° *Madrigali a 5 voci*, Venise, 1588, in-4°; 2° *Responsoria nativitati et Epiphaniæ Domini 4 vocum*, Palerme, 1602, in-4°.

ORLANDI (SANTE), compositeur de l'école vénitienne, au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa composition : *Madrigali a 5 voci*, Venise, 1607, in-4°.

ORLANDI (FERDINAND), professeur de solfége au Conservatoire impérial de Milan, est né à Parme en 1777. Rugarti, organiste à Colorno, lui donna les premières leçons de musique, puis il continua ses études sous la direction de Ghiretti à Parme, et Paër lui donna quelques conseils. En 1793 il entra au Conservatoire de *la Pietà de' Turchini*, à Naples, pour y apprendre le contrepoint sous Sala et Tritto. De retour à Parme à l'âge de vingt-deux ans, il y obtint un emploi dans la musique de la cour, et bientôt après il commença à écrire pour le théâtre. Au carnaval de 1801 il donna à Parme *la Pupilla scozzese;* au printemps il écrivit pour *la Scala*, à Milan, *Il podestà di Chioggia*, considéré à juste titre comme un de ses meilleurs ouvrages, et qui a été joué avec succès au théâtre italien de Paris. Dans la même année il composa encore *Azemira e Cimene*, pour Florence, et *l'Avaro*, pour Bologne. Jusqu'en 1807 il montra la même fécondité, et quoique ses ouvrages fussent en général d'une inspiration et d'une facture assez faible, il jouit alors d'une brillante réputation. Un décret du vice-roi d'Italie l'appela à Milan, en 1806, comme professeur de musique et de chant du pensionnat des Pages; mais trois ans après, cette institution ayant été supprimée, Orlandi entra au Conservatoire de Milan, en qualité de professeur de solfége. Il a toujours occupé cette place depuis lors, et a formé de bons élèves.

Depuis 1802 jusqu'en 1814, Orlandi a écrit pour divers théâtres les ouvrages dont les titres suivent : 1802, *I Furbi alle nozze*, à Rome, pour le carnaval; *L'Amore stravagante*, à Milan, pour le printemps; *L'Amore deluso*, à Florence. 1803; *Il Fiore*, à Venise, dans l'été. 1804, *La Sposa contrastata*, à Rome, pour le carnaval; *Il Sartore declamatore*, à Milan, au printemps; *Nino*, à Brescia, dans l'été; *La Villanella fortunata*, à Turin, pour l'automne. 1805, *Le Nozze chimeriche*, à Milan, pour le carnaval; *Le Nozze poetiche*, à Gênes, pour le printemps. 1806, *Il Corrado*, à Turin, pour le carnaval; *Il Melodanza*, à Milan, dans la même saison, à l'occasion du mariage du prince Eugène, vice-roi du royaume d'Italie; *I Raggiri amorosi*, au théâtre de *la Scala*, à Milan, pour le printemps. 1807, *Il Baloardo*, à Venise, pour le carnaval. 1808, *La Dama soldato*, à Gênes, pour le printemps; *L'Uomo benefico*, à Turin, dans l'été. 1809, *L'Amico dell' Uomo*. 1811, *Il Matrimonio per svenimento*. 1812, *Il Quiproquo*, à Milan, pour le carnaval; *Il Cicisbeo burlato*, au printemps, dans la même ville. 1813, *Zulema e Zelima*. 1814, *Rodrigo di Valenza; La Fedra*. Après les premiers succès de Rossini, Orlandi comprit qu'il ne pouvait lutter avec un tel artiste, et il cessa d'écrire pour la scène.

Indépendamment de ses opéras, il a écrit quatre messes solennelles, plusieurs motets, et plus de cent compositions de différens genres, parmi lesquelles on remarque un ballet en cinq actes, beaucoup

de morceaux détachés pour divers opéras, cinq chœurs pour l'*Alceste*, d'Alfieri, une cantate à 2 voix, un nocturne à 3 voix, dédié au roi de Wurtemberg en 1826.

La fille d'Orlandi, née à Parme en 1811, morte à Reggio le 22 novembre 1834, à l'âge de vingt-trois ans, avait débuté d'une manière brillante dans l'opéra sérieux, et s'était fait applaudir dans *Anna Bolena*, de Donizetti, et *Norma*, de Bellini.

ORLANDINI (JEAN-MARIE), compositeur, né à Bologne dans la seconde moitié du dix-septième siècle, eut pour maître de contrepoint le P. Dominique Scorpione, qui vers la fin de sa vie fut maître de chapelle de la cathédrale de Messine. Orlandini fut maître de chapelle du grand-duc de Toscane. Il écrivit d'abord pour le théâtre de Ferrare, puis fut appelé à Venise, où il composa : 1° *Antigone*, en 1718. Cet opéra fut remis à la scène en 1721. 2° *Ifigenia in Aulide*, 1719. 3° *Paride*, 1720. 4° *Nerone*, 1721. 5° *Berenice*, 1725. 6° *Griselda*, 1728. 7° *Adelaide*, 1729. 8° *Amor placato*, 1732. Ce maître a écrit aussi beaucoup de petits opéras ou intermèdes, d'un style vif et gai ; les titres de la plupart de ces ouvrages sont maintenant inconnus. Le plus célèbre fut *Il Giocatore*, représenté à Paris en 1753 par les bouffons italiens. Orlandini a laissé aussi des hymnes à trois voix, et des *canzones*.

ORLANDO DI LASSO. *V.* LASSUS (ORLAND OU ROLAND DE).

ORLOFF (GRÉGOIRE-WLADIMIR, comte), né à Pétersbourg en 1777, remplit dans sa jeunesse plusieurs fonctions publiques, et fut élevé en 1812 au rang de sénateur. Obligé de voyager pour sa santé, il visita l'Italie, et fit un séjour de plusieurs années à Paris, où il se lia avec plusieurs personnes distinguées du parti libéral. Ces liaisons lui nuisirent dans l'esprit de l'empereur Alexandre, et lorsqu'il retourna à Pétersbourg, ce monarque lui interdit pendant quelque temps de siéger dans le sénat ; cependant cette interdiction fut bientôt levée. Le comte Orloff mourut à Pétersbourg le 4 juillet 1826, d'un coup d'apoplexie, à l'âge de quarante-huit ans. Il a beaucoup écrit, en russe et en français, sur l'histoire, la politique, la littérature et les arts. M. Quérard dit (Voyez *La France littéraire*, t. 6, p. 503) que M. Amaury-Duval est le véritable auteur des ouvrages en langue française publiés sous le nom du comte Orloff ; j'ignore si cette assertion est fondée. Quoi qu'il en soit, au nombre de ces livres, on trouve celui qui a pour titre : *Essai sur l'histoire de la musique en Italie, depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours*, Paris, Dufart, 1822, 2 vol. in-8°. Adolphe Wagner de Leipsick a traduit en allemand cet ouvrage, sous ce titre : *Entwurf einer Geschichte der italianischen Musik*, etc., Leipsick, 1824, in-8°. Il y en a aussi une traduction italienne. L'auteur de l'article *Orloff* du Lexique universel de musique publié par M. Schilling dit que la compilation d'Orloff est tirée en grande partie du Dictionnaire des artistes musiciens, de l'abbé Bertini ; mais ce dictionnaire n'est presque qu'une traduction de celui des musiciens publié en français par Choron et Fayolle, et celui-ci est lui-même traduit avec beaucoup de négligence de l'ancien Lexique de Gerber. C'est le Dictionnaire de Choron et Fayolle que le comte cite partout, et je ne crois pas qu'il ait eu connaissance de celui de Bertini. Au surplus, si le Dictionnaire de Choron a beaucoup servi au comte Orloff pour sa compilation mal faite, ce n'est pas le seul livre auquel il a emprunté des renseignemens remplis d'inexactitudes, de noms défigurés et de fausses dates. Le volume concernant les musiciens du livre intitulé *Biographia degli Uomini del regno di Napoli* (Naples, 1819, in-4°), lui a fourni tout ce qu'il rapporte des artistes de l'école napolitaine : il y a pris tout le reste dans Laborde, qu'il appelle *un éloquent écrivain*. J'ai connu le comte Orloff à Paris ;

il aimait beaucoup la musique, mais il n'y entendait rien, et son ignorance de la partie scolastique, scientifique et littéraire de cet art était complète. Ce qu'il dit de la musique des anciens et du moyen âge n'a point de sens ; il confond le style de toutes les époques de la musique moderne : il appelle Viadana, *Viadama*, Graun, *Grauss*, Gerber, *Gaebor*, Forkel, *Jokel*, etc. On ne finirait pas si l'on voulait relever toutes les bévues de ce livre.

ORNITHOPARCUS (ANDRÉ), écrivain sur la musique, dont le nom allemand était *Vogelsang*, naquit à Meiningen au duché de Saxe de ce nom, dans la seconde moitié du quinzième siècle. On ignore quelles furent ses qualités et où il vécut : il prend seulement le titre de maître ès arts (*artium magister*) au titre du livre que nous avons sous son nom. Il voyagea beaucoup, et l'on voit en plusieurs endroits que son livre est le résumé de leçons publiques sur la musique qu'il donna à Tubinge, Heidelberg et Mayence. Le troisième livre de son Traité de musique est dédié à Philippe Surus, professeur au gymnase de Heidelberg, dont il avait reçu l'hospitalité en visitant cette ville : *Expertus sum* (dit-il), *cum hospitalitate liberalitatem, quo fit ut omnes Budoricii gymnasii quam Heydelbergam nominant, magistri,* etc. Un passage de la fin du troisième livre contient la longue énumération des contrées qu'il a parcourues ; il dit que son voyage s'est étendu dans cinq royaumes, savoir : *la Pannonie* (l'Autriche et toutes ses provinces), la Sarmatie (la Russie et la Pologne), la Bohême, la Dacie (la Transylvanie, la Moldavie et la Valachie), et toute l'Allemagne. J'ai (dit-il) visité soixante-trois diocèses, trois cent quarante villes, et j'ai vu des peuples et des hommes d'une infinité de mœurs différentes ; j'ai navigué sur deux mers, savoir : la Baltique et le grand Océan, etc.[1] Une phrase de la dédicace du second livre, à George Bracchius, chantre de l'école primaire de Stuttgard, pourrait faire croire qu'il habitait en Suède, ou du moins qu'il y avait été, car il félicite ce savant de ce qu'il est en vénération dans ce pays et dans la haute Allemagne pour ses connaissances étendues (*in Suevia ac tota superior veneratur Germania*). Enfin on voit par le huitième chapitre du second livre qu'il visita Prague, car il y parle d'un organiste du château de cette ville, fort ignorant selon lui, qui osait faire la critique de la doctrine de Gafori sur les proportions de la notation. Ornithoparcus traite ce pauvre homme en termes très-durs. Il est vraisemblable qu'il en agissait ainsi avec tous ceux dont il ne partageait pas les opinions, et qu'il s'était fait beaucoup d'ennemis, car ses épîtres dédicatoires des quatre livres de son Traité de musique, adressées aux magistrats de la ville de Lunebourg, à George Bracchius, à Philippe Surus et à Arnold Schlyck, musicien et organiste du prince palatin électeur de Bavière, se terminent toutes par la prière de le défendre contre les envieux, les *Zoïles* et les *Tersites*.

Le livre d'Ornithoparcus est un des meilleurs de l'époque où il parut : il a pour titre : *Musicæ activæ Micrologus, libris quatuor digestus omnibus musicæ studiosus non minus utilis quam necessarius. Excussum est hoc opus Lipsiæ in ædibus Valentini Schumani, mense januario, anni Virginei partus decimi septimi supra sesquimillesimum* (1517), *Leone decimo pontifice maximo, ac Maximiliano gloriosissimo imperatore orbi terrarum præsidentibus,* in-4° obl., gothique. Cette édition, inconnue à tous les bibliographes, et qui est de la plus grande rareté, se trouve à la Bibliothèque royale de Paris (in-4° V, n° 2674-A). Une deuxième édition, non moins rare, a été

[1] In peregrinatione nostra, quinque regna, Pannoniæ, Sarmatiæ, Bohemiæ, Daciæ, ac utriusque Germaniæ ; diœceses sexaginta tres ; urbes ter centum quadraginta : populorum ac diversorum hominum mores pene infinitos vidimus ; maria duo, Balticum scilicet atque Oceanum magnum navigavimus, etc.



publiée chez le même imprimeur deux ans après ; elle a pour souscription : *Excussum est hoc opus, denuo castigatum recognitumque, Lipsiæ in ædibus Valentini Schumanni calcographi solertissimi, mense aprili, anni Virginei partus undevigesimi supra sesquimillesimum* (1519), in-4° de 14 feuilles. Il est bien remarquable que Forkel, à qui l'on doit la connaissance de cette édition, ni aucun de ses copistes, n'ont vu qu'elle ne pouvait être la première, puisqu'on y voit ces mots : *denuo castigatum recognitumque*, et qu'ils ont considéré comme une deuxième édition celle de Cologne, 1545, in-8° obl., que Walther avait consultée, et qu'il a fait connaître. Ce lexicographe de la musique a noté en marge de son exemplaire une autre édition de Cologne, 1533. Schacht (*v.* ce nom), cité par Gerber, indique une cinquième édition du même ouvrage portant la date de Cologne, 1540. Toutes sont de la même rareté, et par une bizarrerie attachée à ce livre, il est aussi difficile de trouver aujourd'hui la traduction anglaise que Dowland (*voyez* ce nom) en fit au commencement du dix-septième siècle.

Le Micrologue d'Ornithoparcus est divisé en quatre livres. Dans le premier, après les préliminaires obligés des anciens traités de musique, concernant la définition de cet art, sa division en diverses parties, son éloge, etc., on trouve un traité du plain-chant qui renferme de bonnes choses sur les tons et sur les muances. Le second livre est un traité de la musique mesurée : tout ce qu'il renferme sur la notation et la mesure est excellent. Le troisième traite des accents et des diverses sortes de points musicaux. Le quatrième est un traité du contrepoint.

OROLOGIO (ALEXANDRE), musicien italien au service du landgrave de Hesse-Cassel, au commencement du dix-septième siècle, vécut d'abord à Venise, puis alla à la cour de Helmstadt, et enfin fut attaché à la musique de l'empereur, à Vienne, en qualité de compositeur. On a imprimé de sa composition : 1° *Canzonette a tre voci*, lib. 1, Venise, 1590. 2° *Idem*, lib. 2, *ibid.*, 1594. 3° Entrées (*Intraden*) à cinq et six voix, Helmstadt, 1597. Un recueil de motets de cet artiste, publié à Venise en 1627, semble indiquer qu'il était alors retourné en Italie.

OROSTANDER (ANDRÉ), magister et chantre à Westeras, en Suède, dans les premières années du dix-huitième siècle, a publié un traité élémentaire de musique, en langue suédoise, intitulé : *Compendium musicum, sammanskrifwen, til de Studeranders tienst Westeræs* (Abrégé de musique, compilé pour l'usage des étudians de Westeras), Westeras, 1703.

OROUX (l'abbé), d'abord abbé de Fontaine-le-Comte, fut ensuite chanoine de Saint-Léonard de Noblac, et chapelain du roi. Il vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Au nombre de ses ouvrages, on trouve une *Histoire ecclésiastique de la cour de France*, Paris, 1776-1777, 2 vol. in-4°. Ce livre renferme l'histoire de la chapelle et de la musique du roi, avec des recherches curieuses sur ce sujet.

ORPHÉE, un des plus fameux et des plus anciens poëtes et musiciens grecs, était fils d'OEagre, roi de Thrace, et fut le père de Musée. Il vivait au temps de l'expédition des Argonautes. Ses voyages en Crète, et surtout en Égypte, perfectionnèrent ses connaissances dans la musique. Il se fit initier par les prêtres égyptiens aux mystères d'Isis et d'Osiris, et revint établir à leur imitation ceux d'Hécate, chez les Éginètes, et ceux de Cérès, à Sparte. On connaît la fable touchante de sa descente aux enfers, pour retrouver sa chère Eurydice ; il mourut de douleur de l'avoir perdue une seconde fois. Quelques auteurs prétendent qu'il fut tué par des bacchantes dans les montagnes de la Thrace. Il cultiva la cithare de préférence à tous les autres instrumens et y ajouta plusieurs cordes. Cicéron pré-

tend (*De nat. Deor. lib.* 1, *sect.* 38) qu'il n'y eut jamais de poète Orphée, et que ce n'est qu'un vain nom; d'autres, au contraire, tels que Suidas, en comptent jusqu'à cinq. Les hymnes qu'on lui attribue sont supposées.

ORSCHLER (JEAN-GEORGE), né à Breslau, en 1698, reçut les premières leçons de musique de l'organiste Kirsten. Il entra ensuite comme page au service du comte Zirotin qui le fit voyager, l'envoya à Berlin pour étudier le violon sous la direction de Frey et de Rosetti, et à Vienne, où il prit des leçons de contrepoint chez Fux. En 1730 Orschler se rendit à Olmütz chez le prince de Lichtenstein, qui le fit son maître de chapelle. En 1766 il était encore au service de la cour de Vienne comme violoniste, quoiqu'il fût âgé de soixante-huit ans. Cet artiste n'a rien publié, mais il a laissé en manuscrit beaucoup de symphonies à quatre parties pour l'église, 24 trios de violon, et 6 solos.

ORSINI (GAETAN), contraltiste italien, fut attaché à la musique de l'empereur Charles VI. Il possédait une des plus belles voix qu'on eût jamais entendues, et le style large et pur de son exécution portait l'émotion dans le cœur de ceux qui l'entendaient. En 1723 il chanta dans l'opéra *Costanza e fortezza*, de Fux, qui fut exécuté en plein air, à Prague, pour le couronnement de l'empereur. François Benda et Quanz, qui l'entendirent alors, lui accordent les plus grands éloges. Orsini conserva sa belle voix jusqu'à la fin de ses jours. Il mourut à Vienne, dans un âge avancé, vers 1750.

ORSINI (. . . .). On trouve sous ce nom d'un artiste inconnu : 1° Six trios pour 3 violons, Milan, Riccordi. 2° Trois duos pour 2 violons, *ibid*.

ORSLER (JOSEPH), compositeur de musique instrumentale et violoncelliste au théâtre national de Vienne, vers la fin du dix-huitième siècle, a laissé en manuscrit: 1° Symphonie à 8 parties. 2° Deux quatuors pour violoncelle, violon, alto et basse. 3° Sept trios pour deux violons et violoncelle. 4° Deux trios, le premier pour violoncelle, alto et basse; le deuxième, pour deux violoncelles et basse. 5° Quatre sonates pour violoncelle et basse. Tous ces morceaux se trouvaient chez Traeg, à Vienne, en 1796.

ORTELLS (D. ANTOINE-THÉODORE), maître de chapelle de l'église cathédrale de Valence, est cité comme auteur de musique d'église dans l'écrit qui a pour titre: *Rispuesta del licienciado Franc. Valls, Presbyt. Maestro de capilla en la englesia cathedr. de Barcellona, a la censura de D. Joach. Martinez, organ. de la S. Iglesia de Palencia contra la defensa de la Entrada de el Tiple secundo en el* Miserere nobis *de la Missa* Scala Aretina (p. 5.).

ORTIGUE (JOSEPH D'), littérateur musicien, actuellement vivant à Paris, est né à Cavaillon (Vaucluse), vers l'année 1800. Arrivé à Paris en 1827, il entra dans la rédaction des journaux, pour la critique musicale, et fournit des articles à la plupart des organes des diverses opinions politiques. Dans les dernières années il a été attaché à la *Gazette musicale de Paris*. M. d'Ortigue a aussi publié quelques livres et opuscules concernant la musique; le premier a pour titre : *De la guerre des dilettanti, ou Révolution opérée par M. Rossini dans l'opéra français, et des rapports qui existent entre la musique, la littérature et les arts*, Paris, Ladvocat, 1829, in-8° de 88 pages. Cette brochure reparut ensuite dans un volume de plus de 400 pages, avec des articles fournis par M. d'Ortigue aux divers journaux de Paris, tels que *le Temps, l'Avenir, le Courrier de l'Europe*, la *Revue de Paris, la Quotidienne*, etc., sous le titre : *Le Balcon de l'Opéra*, Paris, E. Renduel, 1833, in-8°. Le dernier ouvrage de M. d'Ortigue est intitulé : *Du Théâtre italien et de son influence sur le goût musical français*, Paris, 1840, un vol. in-8° de 340 pages.

Ce livre, qui avait paru précédemment sous un autre titre, dont je ne me souviens plus, a peu de rapport avec celui que M. d'Ortigue lui a donné en dernier lieu, car ce n'est qu'un long plaidoyer en faveur de la musique de M. Berlioz, ami de l'auteur.

ORTING (BENJAMIN), né à Augsbourg, en 1717, eut pour maître de musique le *cantor* Seyfert, dont les leçons lui firent faire de rapides progrès. Après la mort de ce maître, il remplit ses fonctions jusqu'à l'arrivée de *Graf*, désigné comme maître de concert. Plus tard il fut directeur de musique à l'église Sainte-Anne, à Augsbourg. Il est mort dans cette position, en 1795. Cet artiste a laissé en manuscrit des cantates, des chansons et des motets.

ORTIZ (DIEGO), musicien espagnol, né à Tolède, dans la première moitié du seizième siècle, a été confondu par quelques auteurs avec *De Orto*, compositeur français dont le nom était *Dujardin* (*voyez* ce nom au supplément). Diego Ortiz fut maître de chapelle du vice-roi de Naples; il occupait encore cette place en 1565. On connaît sous son nom : 1° *Trattado de glosas sobre clausulos y otros generos de puntos en la Musica de violones nuevamente puesto en luz* (Traité des ornemens, des cadences et autres sortes de passages dans la musique de violes, etc.), Rome, Valerio et L. Dorico, 1553. Il semble qu'il y a eu une édition italienne du même livre, car le P. Martini le cite dans le 1er volume de son Histoire de la musique, sous ce titre : *Il primo libro nel qual si tratta delle glose sopra le cadenze, ed altre sorte di punti*, Rome, 1553. Ortiz se vante dans son livre d'avoir enseigné le premier l'art de varier sur les instrumens les mélodies simples ; mais ainsi que le remarque M. l'abbé Baini, dans ses Mémoires sur la vie et les ouvrages de Palestrina (t. I, p. 82), cet art était plus ancien et avait déjà été présenté en détail dans les ouvrages de Ganassi (*voyez* ce nom), publiés en 1535 et 1543. M. Ch. Ferd. Becker a fait deux artistes différens de *Diego Ortiz* et de *Diego de Ortiz* (*System. chron. Darstellung der musikal. Literatur*, p. 360 et 470), et a cité sous ces deux noms le même ouvrage. 2° *Hymni, Magnificat, Salve, Salmi*, etc., *a quattro voci*, Venise, 1565, in-fol.

OSBERNUS ou OSBERTUS, moine bénédictin du onzième siècle, fut sous-prieur du couvent de Cantorbéry, vers 1074. On lui attribue deux traités de musique qui se trouvent dans plusieurs grandes bibliothèques de l'Angleterre; le premier a pour titre : *De Re musica*; l'autre : *De vocum consonantiis*; ce dernier est dans la bibliothèque du collége du Christ, à Cambridge.

OSBORNE (GEORGE), fils d'un organiste de Limerick, en Irlande, est né dans cette ville, en 1806. Destiné dès son enfance à l'état ecclésiastique, il fit les premières études pour se préparer à un cours de théologie ; mais le goût de la musique prit en lui un caractère si passionné, que ses parens furent obligés de lui permettre de s'y livrer sans réserve. Presque sans maître il apprit à jouer du piano et parvint à un certain degré d'habileté avant d'avoir atteint l'âge de dix-huit ans. Il résolut alors de se rendre sur le continent pour y continuer ses études, et pour y chercher des moyens d'existence, dans l'exercice de son talent. Arrivé en Belgique en 1825, il y trouva l'hospitalité dans la maison de M. le prince de Chimay, amateur de musique distingué, qui fit connaître à Osborne la belle musique concertante de Mozart, Hummel et Beethoven. Le temps qu'il passa à Bruxelles ou dans la terre de Chimay, près de ce seigneur, fut très-favorable au développement de son savoir musical, en le familiarisant avec la savante facture de ces belles compositions.

Vers l'automne de 1826 Osborne arriva à Paris, et y prit des leçons de Pixis pour le piano, et de l'auteur de cette biographie pour l'harmonie et le contrepoint. Plus

tard il se confia aux soins de Kalkbrenner, et recommença sous sa direction toutes ses études de piano. C'est aux leçons de cet excellent professeur qu'il reconnaît devoir le talent distingué qui lui assure une situation honorable parmi les bons pianistes de l'époque actuelle. Chaque année il donne à Paris un concert brillant où il fait entendre ses compositions avec succès. Il est aussi considéré comme un des bons professeurs de piano de cette grande ville.

Osborne a publié beaucoup de morceaux pour son instrument, parmi lesquels on remarque des duos pour piano et violon, composés en société avec M. de Bériot, sur des thèmes d'opéras, tels que *Moïse* et *Guillaume Tell*, de Rossini, les *Soirées musicales*, du même, et les principaux ouvrages d'Auber. Ses autres productions consistent en fantaisies, rondos brillans et variations, au nombre d'environ trente-cinq œuvres. Il a fait entendre à Paris des quatuors de violon d'une très-bonne facture, qui ont obtenu les applaudissemens des connaisseurs.

OSCULATI (JULES), compositeur italien de la fin du seizième siècle, est connu par quelques motets que Bonometti a insérés dans son *Parnassus Ferdinandæus*, publié en 1615. On trouve aussi quelques morceaux de sa composition dans les recueils de Schad et de Bodenschatz.

OSIANDER (LUC), né à Nuremberg, le 16 décembre 1534, fut revêtu successivement de plusieurs dignités ecclésiastiques, et obtint en 1596 les titres d'abbé d'Adelberg, de surintendant général, et d'assesseur du gouvernement provincial du Wurtemberg. Deux ans après il perdit, par des motifs ignorés, ces places honorables, et il mourut à Stuttgard, le 17 septembre 1604. On a imprimé sous le nom de cet ecclésiastique : *Geistliche Lieder und Psalmen mit 4 Stimmen auff Contrapunct weiss, für die Schulen und Kirchen*, etc. (Chants spirituels et psaumes à 4 voix en contrepoint, pour les écoles et les églises du comté de Wurtemberg, composés de manière que toute communauté religieuse peut les chanter), Nuremberg, 1586, in-4°.

OSIO (THÉODAT), en latin *Hosius*, littérateur et mathématicien, né à Milan vers la fin du seizième siècle, est connu par un grand nombre d'ouvrages, parmi lesquels on remarque les suivans : 1° *L'Armonia del nudo parlare, ovvero la musica in ragione di numeri Pithagorici della voce continua*, Milan, 1637, in-8°. 2° *Arithmeticæ, Geometricæ, Armonicæque rerum ideæ a Theodato Hosio noviter explicatæ, et in duas partes distinctæ, quarum una theoriam, altera praxim facultatis sciendi per numeros, sive restitutam Pythagoreorum doctrinam pollicetur*, Mss. in-fol. qui se trouve à la bibliothèque ambrosienne de Milan, sous le nombre G. 80. 3° *Dell' occulta Musica del verso*, Mss., dans la même bibliothèque, n° 125.

OSORIO (JÉRÔME), évêque de Silves, en Portugal, naquit à Lisbonne en 1506, et mourut à Tavira, le 20 août 1580. Dans un de ses ouvrages, intitulé *De Regis institutione et disciplina, lib. octo*, Cologne, 1588, in-8°, on trouve, à la fin du 4me livre (p. 122-125), un chapitre qui traite *de Musica liberalis disciplina; Musica regibus maximè necessaria, cantu ad flectendum animum nihil efficacius*.

OSSAUS (D.-L.), compositeur allemand, actuellement vivant à Vienne, a fait un voyage à Paris en 1825, et y a fait imprimer son premier œuvre, consistant en trois quatuors pour 2 violons, alto et basse, Paris, Carli. Depuis lors il a fait paraître : 2° Deux quatuors *idem*, op. 3, Vienne, Artaria. 3° Deux *idem*, op. 9, *ibid*. 4° Trio pour violon, alto et violoncelle, *ibid*. 5° Trois quintettes pour 2 violons, alto et 2 violoncelles, op. 5, *ibid*. 6° Quatrième quintette, *idem*, op. 8, *ibid*.

OSSOWSKI (STANISLAS), pianiste po-



lonais, vécut à Vienne depuis 1790, et mourut dans cette ville en 1806. Il s'y est fait connaître par de légères productions pour le piano, particulièrement par des variations sur des thèmes connus. On connaît sous son nom : 1° 12 variations pour violon et basse, Vienne, 1792. 2° *La valse*, avec 6 variations pour le piano, Vienne, Kozeluch. 3° 12 menuets pour le piano, *ibid.* 4° 12 variations sur l'air allemand : *Der Wetzstein*, op. 5, Vienne, Artaria. 5° 6 variations sur un *Lændler*, n° 2, *ibid.* 6° *Idem* sur un air allemand, op. 6, *ibid.*

OSTED (J.-C.), professeur de philosophie à Copenhague, dans les premières années du dix-neuvième siècle, a écrit : *Lettre au professeur Pictet sur les vibrations sonores*. Ce morceau a été inséré dans la *Bibliothèque britannique* (Genève, 1805, t. XXX, p. 364-372).

OSTI (ANDRÉ), célèbre sopraniste de l'école de Bologne, brillait au théâtre de Rome en 1736, dans les rôles de femmes.

OSTIANA (VINCENT), musicien italien du seizième siècle, est connu par des *Canzonette napoletane a tre voci*, Venise, 1579, in-8°.

OSWALD (....), né à Carlsbad, dans les premières années du dix-huitième siècle, fut chapelain d'une des églises d'Augsbourg. Il a fait imprimer de sa composition : *Psalmodia harmonica*, contenant vingt et un psaumes, des vêpres à quatre voix, pour 2 violons, deux trompettes et orgue, Augsbourg, 1733, in-folio.

OSWALD (HENRI-SIGISMOND), conseiller privé du roi de Prusse, est né en 1751 à Niemmersaat, en Silésie. Destiné au commerce dès son enfance, il suivit d'abord cette carrière. En 1790, le roi Frédéric-Guillaume II le nomma son lecteur, puis lui accorda le titre de conseiller; mais après l'avénement de Frédéric-Guillaume III, il reçut sa démission de ses emplois, avec une pension de la cour, et se retira à Breslau en 1792. Il y vivait encore en 1830, mais il est mort peu de temps après. Oswald s'est fait connaître comme compositeur par un trio pour clavecin, violon et violoncelle, et par des chansons pour le piano avec violon obligé, dont la première partie parut en 1782, et la seconde en 1783. Plus tard il publia sa cantate intitulée *Aristide ou la fin du Juste*, et l'oratorio *Der Christ nach dem Tode* (le Christ au tombeau). En 1790 il a fait paraître ses pièces de chant, lieder et chorals avec accompagnement de piano. En 1799, 1800 et 1801, il a aussi publié des recueils de chansons avec accompagnement de piano et violon ou flûte. *Ses mélodies avec piano pour les amateurs du chant sérieux* ont paru en 1823, et ont été plusieurs fois réimprimés. Enfin, en 1825 on a publié sous son nom une sonate fuguée pour le piano, Breslau, Førster.

OSWALD (....), musicien écossais, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle; il a publié un recueil de mélodies en 12 livres, sous le titre de *Caledonian Songs for the violin or german flute*, Londres, Preston.

OSWALD (GUILLAUME), né à Breslau le 29 août 1783, étudia d'abord la musique à Potsdam sous la direction de Riel, puis se rendit à Halle, où il reçut des leçons d'harmonie de Turk. De retour à Breslau, il y a fait représenter un petit opéra de sa composition intitulé *la Répétition*, et a publié cinq airs allemands avec accompagnement de piano, Breslau, Førster.

OTHO ou OTTO (VALERIUS), excellent organiste, né dans la seconde moitié du seizième siècle, fut placé comme élève, aux frais de la ville de Leipsick, à l'école de Pforte, le 25 mai 1592. On voit par le titre d'un de ses ouvrages qu'il était musicien de la cour de Lichtenberg en 1611; deux ans après il fut nommé organiste de l'église protestante de la vieille ville, à Prague. Le plus ancien ouvrage connu de sa composition est un recueil de cantiques à cinq voix, dans les huit tons du plain-chant, sous ce titre : *Musa Jessaea*

quinque vocibus ad octonos modos expressit, Leipsick, 1609, in-folio. Il fit ensuite paraître : Nouvelles pavanes, gaillardes, entrées et courantes, dans le style anglais et français, composées à 5 parties, Leipsick, 1611, in-4°.

OTHO (JEAN-HENRI), fils de George Otho, célèbre orientaliste, naquit à Marbourg en 1681. On lui doit un dictionnaire philologique de la Bible, dont il a été publié une dernière édition sous ce titre : *Lexicon rabbinico-philologicum, novis accession. auct. stud. J. F. Zacharias*, Altona, 1757, in-8°. Otho y explique tous les termes de la musique des Hébreux. Ugolini a extrait du Lexique tout ce qui est relatif à cet art, et l'a inséré dans son *Thesaur. antiq. sacr.*, t. 32, p. 491, sous le titre de *Specimen musicæ*.

OTMAIER (GASPARD), compositeur allemand, né en 1515, s'est fait connaître par un recueil intitulé : *Weltliche Lieder* (Chansons mondaines), Nuremberg, 1551.

OTT (JEAN), un des plus anciens fabricans de luths, naquit à Nuremberg dans la première moitié du quinzième siècle. Il y vivait encore en 1463.

OTT (JEAN), connu sous le nom de OTTO, vraisemblablement de la même famille que le précédent, naquit à Nuremberg dans les dernières années du quinzième siècle, ou au commencement du seizième. D'abord musicien au service de sa ville natale, il s'y fit ensuite imprimeur de musique, et y commença en 1535 la publication du premier ouvrage sorti de ses presses, sous le titre de *XIII Missæ quatuor vocum*. Cet ouvrage, qui est de sa composition, fut suivi d'un recueil de motets intitulé : *Novum et insigne opus musicum quatuor et sex vocum*, Nuremberg, 1538, in-4°. C'est à tort que Gerber, copié par Lipowsky, Choron et d'autres, dit dans son ancien Lexique que Ott est le plus ancien imprimeur de musique connu en Allemagne, car la collection de motets rassemblée par les médecins Grimmius et Marc Wirsung, et publiée avec une préface de Conrad Peutinger, en 1520, à Augsbourg, sous ce titre : *Liber selectarum cantionum quas vulgo Mutetas appellant, sex, quinque et quatuor vocum* (sans nom d'imprimeur) [1], a précédé, comme on voit, de dix-sept ans le premier ouvrage imprimé par Ott. D'ailleurs, tous les recueils de chorals, de cantiques et de psaumes, publiés longtemps avant celui de l'imprimeur de Nuremberg, auraient dû démontrer à Gerber qu'il se trompait sur ce point. En 1543, celui-ci établit un magasin de musique à Nuremberg : il mourut dans cette ville en 1560.

OTT (JOSEPH), né à Turschenreidt, en Bavière, le 22 octobre 1758, apprit dans le lieu de sa naissance les élémens de la langue latine et de la musique, puis entra comme enfant de chœur au couvent de Wettenbourg, où il continua ses études. En 1773 il entra au séminaire de Neubourg, sur le Danube, y demeura quatre ans, et passa ensuite à celui d'Amberg, où il acheva ses études. Il y obtint les titres de directeur de musique et de premier violon de la chapelle. Pendant son séjour à Amberg, il avait suivi des cours de philosophie et de théologie pour se préparer à l'état ecclésiastique; mais après la mort de Lœhlein, directeur du chœur à l'église St-Martin, il obtint cette place (en 1783), et la remplit jusqu'à sa mort. Ott a laissé en manuscrit plusieurs messes, des symphonies et une sérénade pour plusieurs voix et instrumens.

OTTANI (l'abbé BERNARDIN) n'est pas né à Turin en 1748, comme le disent Gerber et ses copistes, ni en 1749, suivant l'opinion de Gervasoni, mais à Bologne, en 1735, d'après une notice publiée à

[1] Il est vraisemblable que ce précieux recueil est sorti des presses de Henri Stayner, qui a imprimé à Augsbourg, en 1524, un des premiers recueils de chants chorals de l'Église réformée.

Turin, à l'époque de sa mort. Admis dans l'école du P. Martini, il devint un de ses meilleurs élèves et répondit dignement à ses soins. Il n'était âgé que de vingt-deux ans lorsqu'il fut choisi comme maître de chapelle de l'église des PP. Rocchettini, dits de *S. Giovanni in monte*. Trois ans après il alla remplir les mêmes fonctions au collége hongrois de Bologne. C'est de cette époque que datent ses premières compositions pour l'église. En 1767, on l'appela à Venise pour écrire son premier opéra intitulé *Amor senza malizia*, dont le succès fut brillant, et qui lui procura un engagement pour Munich, où il remit en scène son opéra de Venise et composa *Il Maestro*, qui fut aussi bien accueilli, et fut joué en Allemagne pendant plusieurs années. Après avoir passé un an dans cette ville, il retourna en Italie et y reprit sa position à Bologne, où il ne s'occupa pendant plusieurs années qu'à écrire de la musique d'église. En 1777 il composa à Turin *l'Isola di Calipso*, et au mois de novembre de la même année, il écrivit pour le théâtre de Naples *Catone in Utica*. En 1778 il donna au théâtre Aliberti de Rome *La Sprezzante abbandonata*; dans l'été de la même année, à Florence, *le Nozze della città*; et dens l'automne, à Venise, *l'Industria amorosa*. Au carnaval de 1779 il fut rappelé à Turin pour écrire *Fatima*, opéra sérieux. On lui offrit alors la place de maître de chapelle de la cathédrale de cette ville: il l'accepta sous la condition qu'il pourrait exécuter l'engagement qu'il avait contracté avec le directeur du théâtre de *Forli*, pour composer la *Didone*. Après avoir mis en scène cet opéra, il s'établit à Turin, prit la direction de la chapelle, et se chargea de l'instruction musicale des élèves admis dans le collége qui en dépendait. C'est dans cette situation qu'il passa les quarante-sept dernières années de sa vie; car il n'est pas mort en 1806, comme le dit l'auteur de l'article sur ce musicien inséré dans le Lexique universel de musique publié par M. le docteur Schilling, mais le 26 avril 1827, à l'âge de 92 ans. Ce biographe aurait pu reconnaître son erreur, s'il eût remarqué que dans une lettre écrite de Turin le 18 décembre 1810 (Gazette musicale de Leipsick, XIIIme année, p. 44), Chladni en parle comme d'un artiste vivant. Ottani écrivit encore pour le théâtre de Turin *Arminio*, en 1781, *Le Amazoni*, en 1784, et *La Clemenza di Tito*, en 1789; mais ses pricipaux travaux furent pour l'église. On porte à quarante-six le nombre des messes qu'il a écrites, outre des vêpres complètes, des psaumes, des motets et des litanies. Burney entendit à Bologne, en 1770, un *Laudate pueri* de sa composition, dont il vante les idées et la facture. L'auteur de la notice chronologique de ce savant musicien, publiée dans la Gazette de Turin, dit que ses œuvres de musique religieuse rivalisaient avec celles des maîtres de chapelle Ferrero et Viansson, qui jouissent d'une grande réputation dans le Piémont. Parmi les élèves les plus distingués d'Ottani, on remarque le chanteur Pellegrini, qui fut attaché pendant plusieurs années au théâtre italien de Paris, et M. Massimino, auteur de la méthode d'enseignement de la musique connue sous son nom.

Tout ce qui est dit dans les Lexiques de Gerber, Choron et Schilling concernant le talent d'Ottani pour la peinture est erroné; jamais il n'a cultivé cet art. Ce qu'on lui attribue à cet égard appartient à son frère, Cajetan Ottani, qui fut pendant plusieurs années employé comme ténor à la cour de Turin, et qui fut en outre peintre de paysage estimé. Cet artiste mourut à Turin en 1808.

OTTER (CHRÉTIEN), mathématicien, né en 1598, à Ragnitz, en Prusse, eut une existence aventureuse, et passa la plus grande partie de sa vie en voyages. En 1647 il fut appelé à Kœnigsberg pour y occuper une chaire à l'université; mais son inconstance la lui fit bientôt abandonner pour aller enseigner les mathéma-



tiques en Hollande, où il mourut à l'âge de soixante-deux ans, le 9 août 1660. Parmi les inventions de ce savant, le Dr. OElrich a fait connaître (Lettres critiques sur la musique, de Marpurg, t. III, p. 54) celle d'un instrument de musique du genre de la trompette, auquel il avait donné le nom de *Tuba hercotectonica*, et dont il fit présent au roi de Danemark, qui le récompensa magnifiquement. On n'a point de renseignemens précis sur l'usage et l'effet de cet instrument.

OTTER (JOSEPH), violoniste, né en 1764, à Nandlstadt, en Bavière, montra dès son enfance d'heureuses dispositions pour le violon, et fut envoyé à Florence par l'évêque de Freising, pour étudier cet instrument sous la direction de Nardini. Après la mort de son protecteur, Otter fut obligé de retourner en Allemagne, et d'y chercher un emploi qu'il trouva dans la chapelle de l'évêque de Salzbourg. Il y fit la connaissance de Michel Haydn, qui lui donna des leçons de composition. En 1806, Otter obtint sa retraite de la chapelle, avec une pension, et se rendit à Vienne, où il se livra à l'enseignement. Il y vivait encore en 1815; mais depuis cette époque on manque de renseignemens sur sa personne. Lipowsky indique parmi les compositions de cet artiste des quatuors, des concertos et des sonates de violon; mais toutes ces productions sont restées en manuscrit, et l'on n'a gravé de lui que dix-neuf variations sur l'air allemand *Ich bin liederlich*, avec accompagnement d'un second violon, Vienne, Haslinger.

OTTO (GEORGE), compositeur allemand, né à Torgau en 1550, entra comme élève à l'école de Pforte en 1564. Il n'était âgé que de vingt ans lorsqu'il obtint, en 1570, la place de *cantor* à Salza. Il l'occupa pendant vingt ans et ne la quitta, en 1585, que quand le landgrave de Hesse-Cassel l'appela à son service, en qualité de maître de chapelle. L'époque de sa mort est ignorée, mais il y a lieu de croire qu'il vivait encore en 1618, lorsque la deuxième édition d'un de ses ouvrages fut publiée. Les œuvres de sa composition maintenant connues sont : 1° *Introitus totius anni quinque vocum*, Erfurt, 1574. 2° *Die teutschen Gesænge Lutheri auf die vornehmester Feste mit 5 und 6 Stimmen gesetzt* (les Chants allemands de Luther, pour les principales fêtes, à 5 et 6 voix), Cassel, 1588, in-4° obl. 3° *Opus musicum novum, continens textus evangelicos dierum festorum, dominicarum et feriarum, per totum annum; ex mandato illustriss. Cattorum principis D. Mauritii, etc., summa diligentia et industria octo, sex et quinque vocibus compositum, et tum vivæ voci, tum omnis generis instrumentis optimè accomodatum a Georgio Ottone, chorarcho Hessiaco. Liber primus Motetarum octo vocum. Cassellis, anno* 1604, in-8°. Le second livre a pour titre : *Liber secundus continens Motetos dierum dominicalium per totum annum, ex mandato, etc., sex vocibus compositos, et tam instrumentis quam vivæ voci accomodatos*, ibid., in-4°; et le troisième : *Liber tertius continens Motetos dierum feriarum quinque vocum*, etc., *ibid.*, in-4°. Une deuxième édition des trois parties réunies a été publiée à Francfort en 1618. La situation d'un artiste de mérite, tel que celui dont il s'agit dans cet article, était alors peu fortunée en Allemagne, car Otto ne recevait que 100 florins de traitement, et (dit son biographe allemand) quelques objets *en nature* (100 *Gulden nebst einigen Naturalien*), ce qui, sans doute, signifiait des alimens.

OTTO (ÉTIENNE), né à Freiberg, en Misnie (Saxe), vers les premières années du dix-septième siècle, fut d'abord substitut et collaborateur du *cantor* de l'école évangélique de Sainte-Anne, à Augsbourg : il occupait encore cette place en 1632, comme on le voit par le titre d'un de ses ouvrages. Seize ans après il remplissait les fonctions de musicien de ville, à Schandau, en Saxe. Ces renseignemens

sont les seuls qu'on possède sur ce musicien, qui a publié un recueil de compositions sous le titre bizarre : *Cronen-Crœnlein oder musikalischen Vorlæuffer, auf Concert-Madrigal-Dialog.-Melod.-Symphon.-Motetten manier geseszt* (Petite couronne de la couronne, ou précurseur musical, composé de concert-madrigal-dialogue-mélodie-symphonie-motet), Freiberg en Misnie, 1648, in-4°. Précédemment Otto avait écrit un traité de musique, dont Mattheson a possédé le manuscrit, et qui avait pour titre : *Etliche nothwendige Fragen von der poetischen oder Tichtmusik,* etc. (Quelques questions nécessaires concernant la musique poétique, etc.). Ce livre était daté du 24 juin 1632, et Otto y prenait le titre de substitut et collaborateur à l'école Sainte-Anne d'Augsbourg. Mattheson nous apprend (*Grundlage einer Ehren-Pforte,* p. 243) que le manuscrit était composé de dix-neuf feuilles in-4° d'une écriture très-serrée, et que l'ouvrage était divisé en quatre parties, où il était traité de la nature de l'harmonie, des accords, des formes du contrepoint ou de la composition, et des modes avec leurs transpositions. Choron et Fayolle ont fait une singulière inadvertance sur ce livre, car ils disent (*Dictionnaire historique des musiciens,* t. II, p. 107) qu'Otto l'a publié en 1632 ; et quelques lignes plus bas ils ajoutent qu'il n'a jamais été imprimé.

OTTO (FRANÇOIS), organiste de la cathédrale de Glatz, en Silésie, naquit en 1730, et mourut à l'âge de soixante et quinze ans, le 5 décembre 1805. Cet artiste a été considéré comme un des meilleurs organistes de la Silésie, particulièrement sous le rapport de l'exécution. Il jouait aussi bien de la flûte, de la harpe, de la viole d'amour et de la basse de viole. En 1784 il a publié à Breslau : *Neues vollstændiges Choralbuch, zu dem allgemeinen und vollstændigen Gesangbuche des Hochwürd. Hrn. Alumnat-rectors Franz* (Nouveau livre choral complet pour servir au livre de chant général et complet du vénérable recteur intérimaire Franz), in-8°. Il a aussi annoncé en 1798 six sonates pour le clavecin, qui ne semblent pas avoir paru, et d'autres compositions pour le luth, la harpe, le violon et la basse de viole, dont il proposait la publication ou la cession en manuscrit. Peut-être les sonates sont-elles celles qui ont été publiées à Leipsick, en 1800, sous le nom d'*Otto* (*J.-F.*).

Un autre artiste, nommé *François Otto,* s'est fait connaître avantageusement dans ces derniers temps comme compositeur de chants à plusieurs voix et à voix seule, dont il a publié environ quinze recueils à Leipsick. Je n'ai point de renseignemens sur sa personne.

OTTO (CHARLES), professeur de musique à Gozlar, vers la fin du dix-huitième siècle, s'est fait connaître par une collection de chansons de Voss mises en musique à voix seule avec accompagnement de piano, Gozlar, 1796, et par une ode à l'espérance, *idem, ibid.* C'est à tort que Gerber pense que ce musicien pouvait être le même que *Ot,* ou plutôt *Ott,* dont on a deux recueils de canzonettes italiennes publiées à Mayence, chez Schott, car le prénom de celui-ci était *Frédéric.*

OTTO (JACQUES-AUGUSTE), facteur d'instrumens du grand-duc de Weimar, naquit à Gotha en 1762. Tour à tour il travailla à Weimar, Halle, Leipsick, Magdebourg, Berlin, et en dernier lieu à Jéna, où il est mort postérieurement à 1830. Habile dans la construction des violons et basses, et surtout dans la réparation des anciens instrumens, il avait vu un grand nombre de ceux-ci, et en avait étudié les variétés. Il donna les premières preuves de ses connaissances par l'ouvrage qu'il publia sous ce titre : *Ueber den Bau und die Erhaltung der Geige und aller Bogeninstrumente* (Sur la construction et la réparation des violons et de tous les instrumens à archet), Halle, Reinecke, 1817, in-8°. Une nouvelle édition améliorée de cet ouvrage,

et enrichie de renseignemens sur les luthiers et sur les instrumens, a paru onze ans après : elle est intitulée : *Ueber den Bau der Bogeninstrumente und über die Arbeiten der vorzüglichsten Instrumentenmacher, zur Belehrung für Musiker. Nebst Andentungen zur Erhaltung der Violine in guten Züstande* (Sur la construction des instrumens à archet et les travaux des principaux luthiers, pour l'instruction des musiciens, etc.), Jéna, Brun, 1828, in-8° de 97 pages. Le rédacteur de l'article qui concerne cet artiste, dans le Lexique universel de musique publié par M. le docteur Schilling, s'est trompé en attribuant à Otto un article publié au mois de septembre 1808, dans la Gazette musicale de Leipsick, sur la facture du violon; cet article, signé P, est d'une autre main à laquelle on doit aussi des morceaux sur d'autres sujets dans le même journal.

Otto a laissé cinq fils qui, tous, sont luthiers. L'aîné, George-Auguste-Godefroid Otto, fixé à Jéna, s'est fait connaître avantageusement dans la Westphalie, la basse Saxe, les contrées du Rhin et la Hollande, par la bonne qualité de ses instrumens. Le second, Chrétien-Charles Otto, est établi à Halle, où il s'occupe principalement de la réparation et de l'entretien des anciens instrumens; le troisième, Henri-Guillaume, est à Berlin; le quatrième, Charles-Auguste, est facteur de la cour à Ludwigslust, et le plus jeune, Frédéric-Guillaume, est à Amsterdam.

OTTO (ERNEST-JULES), organiste de l'église de la Croix, à Dresde, est né le 1er octobre 1804, à Kœnigstein, petite ville de la Saxe. Cet artiste s'est fait connaître par un oratorio intitulé : *Der Sieg des Heilandes* (la Victoire du Sauveur). On a gravé de la composition de cet artiste : 1° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 6, Leipsick, Hoffmeister. 3° Sonate pour piano à 4 mains, op. 5, *ibid.* 3° Polonaises *idem*, Leipsick, Lehmann. 4° *L'Allégresse,* rondoletto *idem,* op. 19, Leipsick, Friese. 5° Rondeau *idem*, op. 23, Dresde, Thieme. 6° Plusieurs œuvres de variations pour piano seul, sur des thêmes italiens et allemands. 7° Études pour piano, op. 11 et 26, Leipsick, Friese. 8° Cantate funèbre pour chœur et orchestre, Meissen, Gœdsche. 9° Plusieurs recueils de chansons allemandes avec accompagnement de piano, Vienne et Leipsick.

OUDOUX (l'abbé), et non ODOUX, comme écrivent Choron et Fayolle, ni OUDEUX, suivant Forkel, MM. Lichtenthal et Becker, fut d'abord enfant de chœur à l'église de Noyon, et y apprit la musique sous la direction de Dugué, qui y était alors maître de chapelle avant de passer à la maîtrise de Notre-Dame de Paris, puis fut attaché comme chapelain, *ponctoyeur* et musicien à la même église de Noyon. On a de cet ecclésiastique un livre intitule : *Méthode nouvelle pour apprendre facilement le plain-chant, avec quelques exemples d'hymnes et de proses; ouvrage utile à toutes personnes chargées de gouverner l'office divin, ainsi qu'aux organistes, serpens et basses-contres, tant des églises où il y a musique, que de celles où il n'y en a point,* Paris, Lottin, 1772, 1 vol. in-8°; 2me édition, revue, corrigée et augmentée, Paris, Lottin, 1776, in-8°. Cet ouvrage est en dialogues.

OUGHTRED (GUILLAUME), théologien et mathématicien anglais, naquit le 5 mars 1574, à Eton, dans le comté de Buckingham. En 1610, il fut nommé ministre d'Albury, près de Guilford, dans le comté de Surrey. Il mourut le 30 juin 1660, à l'âge de 86 ans. On prétend que la joie qu'il ressentit du rétablissement de Charles II sur le trône fut la cause de sa mort. Dix ans après on imprima un choix de ses manuscrits, sous le titre d'*Opuscula mathematica hactenus inedita*, Oxford, 1676, in-8°. On y trouve, sous le n° 7, un traité intitulé *Musicæ elementa.*

OULTON (WILLIAM-CHARLES), écrivain

anglais, né vers 1760, est auteur d'un livre intitulé : *The History of the English theatre in London; containing an annual register of all the new and revived Tragedies, Comedies, Operas, Farces, Pantomimes, etc., that have been performed at the Theatre royal in London from the years* 1771 *to* 1795, *with occasional notes and anecdotes* (Histoire du théâtre anglais, contenant un catalogue annuel des tragédies, comédies, opéras, farces, pantomimes, etc., nouvellement représentés ou remis en scène aux théâtres royaux de Londres, depuis l'année 1771 jusqu'en 1791, avec des notes et des anecdotes), Londres, Martin and Bain, 1796, 2 vol. in-8°. Il a été fait une deuxième édition de cette histoire, continuée jusqu'en 1817, Londres, 1818, 3 vol. in-12.

OUSELEY (sir WILLIAM-GORE), orientaliste, né en Angleterre, dans le comté de Monmouth, en 1771, reçut une éducation solide dans sa famille, et vint à Paris en 1787, pour y perfectionner sa connaissance de la langue française. Entré au service militaire de sa patrie, il y employa ses heures de loisir à l'étude des langues orientales, et bientôt entraîné par le charme qu'il y trouvait, il vendit sa commission d'officier, alla étudier aux universités de Leyde et de Dublin, et reçut dans cette dernière le degré de docteur. D'autres dignités littéraires lui furent ensuite conférées par les universités de Rostock, d'Édimbourg, et de Gœttingue. Après un voyage en Perse qu'il fit en société de son frère, nommé ambassadeur en ce pays, il revint en Angleterre, et y publia le fruit de ses études et de ses recherches sur les antiquités de l'Orient, dans divers ouvrages dont le plus important a pour titre : *The Oriental collections* (Collections orientales), Londres, 1797-1799, 3 vol. in-4°. On trouve des renseignemens pleins d'intérêt sur la musique et les musiciens de l'Inde dans le premier volume de cet ouvrage.

OUTREIN (JEAN D'), prédicateur de l'Église réformée, à Amsterdam, naquit à Middelbourg en 1663, et mourut en 1722. On a de lui : *Disputationes XV de clangore evangelii sive de clangoribus sacris*, dans lesquelles il traite de la musique des Hébreux, et particulièrement de l'instrument appelé *magrepha*. Ugolini a inséré ce traité dans son *Thesaurus antiq. sacr.*, t. 32.

OUTREPONT (CHARLES-THOMAS-FRANÇOIS D'), né à Bruxelles le 26 juin 1777, se fixa à Paris vers 1804, et y est mort en 1838. Parmi beaucoup de travaux littéraires de différens genres qu'il y a publiés, on remarque le livre qui a pour titre : *Dialogues des morts, suivis d'une lettre de J.-J. Rousseau, écrite des Champs Élysées à M. Castil-Blaze*, Paris, F. Didot, 1825, in-8°. Dans la lettre supposée, M. d'Outrepont reproche à Castil-Blaze d'avoir emprunté textuellement, pour son *Dictionnaire de musique moderne*, 342 articles à celui de Jean-Jacques Rousseau. Bien qu'on ne puisse nier que l'accusation ait quelque fondement, il est cetain que d'Outrepont montre beaucoup de partialité et de préventions dans sa critique.

OUTREPONT (THÉODORE-GUSTAVE D'), frère du précédent, capitaine de cavalerie, naquit à Bruxelles en 1779, et mourut à Paris, du choléra, le 7 avril 1832. Il cultivait le violon avec quelque succès et a publié à Paris plusieurs morceaux pour cet instrument.

OUVRARD (RENÉ), né à Chinon, en Touraine, le 16 juin 1624, fut appelé à Paris, après avoir reçu les ordres sacrés, pour y remplir les fonctions de maître de musique de la Sainte-Chapelle, place qu'il occupa pendant dix ans. Il fut ensuite pourvu d'un canonicat de Saint-Gratien de Tours, et mourut en cette ville le 19 juillet 1694. Ouvrard avait l'esprit orné de connaissances assez étendues dans l'histoire et les antiquités ecclésiastiques; il composait des vers latins, et cultivait les mathématiques et l'astronomie. Outre

quelques ouvrages de controverse et de théologie, on a de lui : 1° *Secret pour composer en musique par un art nouveau*, Paris, 1660. 2° *Architecture harmonique ou application de la doctrine des proportions de la musique à l'architecture*, ibid., 1679, in-4°. 3° *Histoire de la musique chez les Hébreux, les Grecs et les Romains*, non publiée. Le manuscrit se trouve à la bibliothèque de la ville de Tours [1]. 4° *Dissertation* sur le traité de Vossius, *De poematum cantu et viribus rhythmi*, manuscrit qu'il avait communiqué à l'abbé Nicaise pour avoir son avis; enfin, quelques lettres sur la musique, à l'abbé Nicaise, qui avait conçu le projet de les faire imprimer avec son *Discours sur la musique des anciens*.

OVERBECK (JEAN-DANIEL), recteur du gymnase de Lubeck, naquit à Rethem, près de Lubeck, en 1715. On trouve dans les Essais critiques et historiques de Marpurg, (t. 1, p. 312-317) un morceau de ce savant, intitulé : *Antwort auf das Sendschreiben eines Freundes an den andern, über die Ausdrücke des Herrn Batteux, von der Musik* (Réponse à la lettre d'un ami à un autre, sur les expressions de M. Batteux concernant la musique).

OVERBECK (CHRÉTIEN-ADOLPHE), né à Lubeck vers 1750, fut fait docteur en droit en 1788, et obtint en 1793 le titre de syndic du chapitre épiscopal de Lubeck. Il est mort dans cette ville le 9 mai 1821. Il cultivait la musique, et a publié des cantiques et des chansons avec mélodies et accompagnement de clavecin, sous ce titre : *Lieder und Gesænge mit Klavier Melodien*, Hambourg, 1781, in-4°.

OVEREND (MARMADUKE), écrivain anglais et professeur de musique, né dans le pays de Galles, vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié le programme d'un cours sur la science de la musique, sous ce titre : *A brief account of, and introduction to eight lectures on the science of music*, Londres, 1781, in-4° de 2 feuilles. Il rédigea ensuite les leçons qu'il avait faites dans ce cours et les publia dans un écrit intitulé : *Lectures on the science of music*, Londres, 1783, in-4°.

OZANAM (JACQUES), mathématicien, naquit en 1640, à Bouligneux, dans la principauté de Dombes, d'une famille d'origine juive, et mourut à Paris le 3 avril 1717. Au nombre de ses ouvrages, on compte un *Dictionnaire mathématique* (Paris, 1691, in-4°), dans lequel on trouve un *Traité de musique* (p. 640) qui forme 16 pages. On a aussi de lui : *Récréations mathématiques et physiques, qui contiennent plusieurs problèmes d'arithmétique, de géométrie et de musique*, etc., Paris, 1724, 3 vol. in-8°, et 1735, 4 vol. in-8°.

OZI (ÉTIENNE), premier basson de la chapelle du roi, avant la révolution, ensuite de la chapelle impériale, de l'orchestre de l'Opéra, et professeur de cet instrument au Conservatoire de musique, naquit à Nîmes le 9 décembre 1754. Venu à Paris en 1777, il débuta au concert spirituel deux ans après, et s'y fit remarquer par une belle qualité de son et une exécution nette et précise. On peut le considérer comme le premier qui ait perfectionné cet instrument en France, et comme le chef d'une école d'où sont sortis Delcambre, Gebauer, etc., lesquels ont formé à leur tour d'excellens élèves. Le temps où Ozi fit le plus admirer son talent fut celui des concerts du théâtre Feydeau. Il a beaucoup composé pour son instrument, car on compte parmi ses compositions : 1° 7 concertos pour basson, avec accompagnement d'orchestre, publiés à Paris depuis 1780 jusqu'en 1801. 2° Trois symphonies concertantes pour clarinette et basson, œuvres 5, 7 et 10, Paris, 1795

[1] Bibliotheca ecclesiæ Turonensis, seu catalogus librorum Mss. qui in eâdem bibl. asservantur, auct. G. Jouan et Vict. d'Avanne, Tours, 1706, in-8°, réimprimé dans la *Bibliotheca Bibliothecarum* de Montfaucon.

et 1797. 3° 24 duos pour 2 bassons, *ibid.*, jusqu'en 1798. 4° Petits airs connus variés pour 2 violoncelles, 1er et 2e livres, *ibid.*, 1793 et 1794. 5° 6 duos pour deux violoncelles, *ibid.*, 1800. En 1787 il publia un livre élémentaire intitulé : *Méthode de basson aussi nécessaire pour les maîtres que pour les élèves, avec les airs et les duos.* Plus tard il refondit cet ouvrage pour l'étude des classes au Conservatoire, et le publia, en 1800, sous le titre de *Méthode nouvelle et raisonnée pour le basson.* Il en a été fait plusieurs éditions à Paris. Vers 1796, Ozi forma une association pour l'établissement d'un magasin de musique, attaché au Conservatoire; il dirigea cet établissement jusqu'à sa mort, arrivée le 5 octobre 1813.

P

PACCHIAROTTI (GASPARD), chanteur célèbre de la seconde moitié du dix-huitième siècle, naquit dans un village de la Romagne en 1744, et entra comme enfant de chœur à la cathédrale de Forli. La beauté extraordinaire de sa voix le fit remarquer par un sopraniste de cette chapelle, qui obtint de ses parens l'autorisation de le soumettre à la castration. Le succès de l'opération décida le vieux sopraniste à donner des leçons de chant à Pacchiarotti, dont les progrès dans cet art furent si rapides, qu'à l'âge de seize ans il put commencer à se faire entendre avec succès sur plusieurs théâtres d'Italie, dans des rôles de femme. Cependant son organe n'avait point encore acquis alors toute sa puissance. Ce fut surtout vers 1770 que sa réputation s'étendit, et que son talent d'expression acquit une perfection inimitable. Il chanta dans cette année à Palerme, et y produisit une vive impression. Deux ans après il brillait à Naples; puis il alla à Bologne en 1773, retourna à Naples en 1774, chanta à Parme et à Milan en 1775, à Florence et à Forli en 1776, et parut pour la première fois à Venise, en 1777, avec la fameuse Gabrielli. Après avoir entendu, dans un air de bravoure, cette femme extraordinaire, il s'enfuit dans les coulisses, s'écriant qu'il était perdu s'il devait chanter après elle. Cependant, rentré en scène, il chanta avec tant d'expression et de pathétique, qu'il émut la Gabrielli aussi bien que le public. Après la saison de Venise, il alla chanter pendant le carnaval à Milan, et l'année suivante il fut rappelé dans cette ville pour l'ouverture du nouveau théâtre de *la Scala*. Précédemment il s'était fait admirer à Gênes; en 1778 il brilla à Lucques et à Turin, et vers la fin de la même année il se rendit à Londres où il resta jusqu'en 1785. Peu de chanteurs ont été accueillis dans cette ville avec autant d'enthousiasme que Pacchiarotti; il y gagna des sommes énormes. De retour en Italie vers la fin de 1785, il alla à Venise où il retrouva le compositeur Bertoni, son ami, qui écrivit pour lui plusieurs ouvrages. Il y resta presque constamment jusqu'en 1790, puis retourna à Londres, où, malgré son âge avancé, il sut encore se faire admirer comme virtuose et comme professeur, jusqu'en 1800. L'année suivante il se fixa à Padoue, et y vécut honorablement avec les richesses qu'il avait amassées, dépensant chaque année des sommes considérables en aumônes. Son plaisir le plus vif consistait, dans ses dernières années, à faire exécuter chez lui les psaumes de Marcello, dont il possédait bien la tradition. Grand musicien, il lisait à première vue toute espèce de musique et accompagnait bien au piano. Il mourut à Padoue le 29 octobre 1821, à l'âge de soixante-dix-sept ans. Pacchiarotti était laid de visage, et, contre l'ordinaire des castrats, était d'une taille élevée et fort maigre; mais la beauté de son organe, sa mise de voix merveilleuse, et le charme irrésistible de l'expression de son chant, faisaient bientôt oublier à la scène ses désavantages extérieurs. Burney dit que les airs *Misero pargoletto*, du *Demofoonte* de Monza, *Non temer*, de Bertoni, dans l'opéra sur le même sujet, *Dolce speme*, du *Rinaldo* de Sacchini, et *Ti seguirà fedele*, de l'*Olimpiade*, de Paisiello, étaient ceux où il déployait le talent le plus remarquable.

PACCHIONI (ANTOINE-MARIE), compositeur, né à Modène, en 1654, apprit l'art du chant, sous la direction de D. Marzio Erculeo d'Otricoli, musicien de la chapelle ducale de Modène, puis eut pour maître de contrepoint Jean-Marie Bononcini. L'étude des compositions de Pales-

trina le rendit un des musiciens les plus habiles de son temps. Le duc de Modène l'avait choisi pour son maître de chapelle. Pacchioni mourut le 15 juillet 1738, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans. En 1733 il avait été pris pour arbitre par le P. Martini, dans une contestation qui s'était élevée entre ce maître, jeune encore, et Thomas Redi, de Sienne, maître de chapelle de l'église de Lorette, au sujet de la résolution d'un canon de Jean Animuccia (*V.* les mémoires de Pierl. de Palestrina, par l'abbé Baini, t. I, nº 105, page 120). Pacchioni a laissé en manuscrit beaucoup de musique d'église qui se trouve à la cathédrale de Modène. Il a publié à Venise, en 1687, des motets à quatre voix. En 1682 il a fait représenter à Modène un opéra intitulé *La gran Matilda*.

PACE (RICHARD), né dans le diocèse de Winchester, en 1482, fit ses études à l'université d'Oxford, puis à celle de Padoue, et fut successivement chanoine d'York, archidiacre de Dorset, doyen d'Exeter, et enfin doyen de Saint-Paul de Londres. Il mourut à Steppey, dans le voisinage de Londres, en 1532. On a de lui en manuscrit un livre intitulé : *De restitutione musices,* que Bale indique (*in catal. SS. Brit.* cent. 8, p. 653).

PACE (VINCENT), né à Assise, dans la seconde moitié du seizième siècle, fut maître de chapelle de l'église cathédrale de Rieti. On le compte parmi les premiers compositeurs qui ont écrit de la musique d'église pour une et deux voix avec accompagnement de basse continue pour l'orgue. L'ouvrage par lequel il s'est fait connaître en ce genre de musique a pour titre : *Sacrorum concentuum qui singulis, duabus, tribus, quatuor vocibus concinuntur auctore Vincentio Pacio Assisiensi in cath. Eccl. Reatina, musicæ præfectus, unà com basso ad organum,* Romæ, 1617.

PACELLI (ASPRILIO), né à Vasciano, au diocèse de Narni, en 1570, fut d'abord maître de chapelle du collége allemand à Rome, et. le 2 mars 1602, obtint le même titre à la basilique du Vatican ; mais après dix mois passés dans cette position il accepta la place de maître de chapelle de Sigismond III, roi de Pologne et de Suède. Il mourut à Varsovie le 4 mai 1623, à l'âge de cinquante-trois ans. On connaît de ce maître les ouvrages suivants : 1º *Cantiones sacræ* 5, 6, 8, 10-20 *vocum,* Francfort, 1604, in-4º. 2º *Psalmi et motetti octo vocum,* ibid., 1607, in-4º. 3º *Cantiones sacræ* 5, 6, 7-20 *vocibus concinnatæ,* ib., 1608, in-4º. 4º *Psalmi, motetti et magnificat quatuor voc.,* ib., 1608, in-4º. 5º *Madrigali a quattro voci, lib.* 1, ibid. 6º *Madrigali a cinque voci, lib.* 2, ibid., in-4º. Quelques morceaux de Pacelli ont été insérés dans le recueil de divers auteurs publié par Fabio Costantini (Rome, 1614) ; entre autres un beau motet à 8 voix sur les paroles : *Factum est silentium.*

PACELLI (ANTOINE), compositeur vénitien, a fait représenter à Venise, en 1698, un opéra de sa composition intitulé *Il finto Esau.* On connaît aussi sous son nom la cantate théâtrale *Amor furente,* qui fut écrite en 1723. On n'a point de renseignemens sur la vie de cet artiste.

PACHELBEL (JEAN), organiste célèbre, naquit à Nuremberg le 1er septembre 1653. Pendant qu'il était occupé de ses premières études littéraires, il apprit à jouer de plusieurs instrumens, particulièrement du clavecin chez Henri Schwemmer. Ayant été envoyé au gymnase de Ratisbonne, il profita de son séjour dans cette ville pour commencer l'étude du contrepoint sous la direction de Preuz. Après avoir achevé ses humanités, il fréquenta l'université d'Altdorf; mais à défaut de moyens d'existence, il fut obligé de retourner à Ratisbonne. Il ne fit qu'un court séjour dans cette ville, et bientôt il se rendit à Vienne, où il obtint la place d'organiste adjoint de l'église de Saint-Étienne. Le premier organiste était alors Jacques de Kerl ; ce grand artiste devint

le modèle de Pachelbel, et lui fit faire de grands progrès dans la composition. En 1675 la place d'organiste de la cour d'Eisenach fut offerte à Pachelbel avec des avantages si considérables, qu'il se hâta de l'accepter. En 1678 il fut appelé à Erfurt comme organiste de l'église des Dominicains, dont il remplit les fonctions pendant douze ans, puis il alla à Stuttgard en 1690; mais à peine y fut-il établi, que l'invasion du duché de Wurtemberg par l'armée française l'obligea de fuir avec sa femme et ses enfants. Heureusement il trouva un refuge à la cour de Gotha. La mort de George-Gaspard Wecker, organiste de Saint-Sébald, à Nuremberg, fit rappeler Pachelbel dans sa ville natale, pour lui succéder, en 1695. Il y passa le reste de ses jours, et mourut le 3 mars 1706, à l'âge de cinquante-trois ans. Cet artiste est considéré avec raison comme un des meilleurs organistes de l'ancienne école allemande, et comme un compositeur distingué de musique d'église: il continua l'excellente école d'orgue et de clavecin de Kerl et de Froberger. La manière des organistes italiens et français, introduite en Allemagne par ce dernier, paraît surtout l'avoir séduit, car c'est dans ce style que sont écrites la plupart des pièces de Pachelbel. Cet excellent organiste a publié : 1° *Musikalisches Sterbens Gedanken, aus vier variirten Choralen bestehend* (Pensées musicales funèbres, qui consistent en quatre chorals variées), Erfurt, 1683. Cet ouvrage fut composé à l'occasion de la peste qui désolait alors l'Allemagne. 2° *Musikalisches Ergetzung, aus 6 verstimmeten Partien von 2 Violinen und General-Bass.* (Amusement musical, composé de 6 partien (petites sonates) pour 2 violons et basse continue, accordés de différentes manières), Nuremberg, 1691. 3° Huit préludes pour des chorals, *ibid.*, 1693. 4° *Hexachordon Apollinis*, contenant 6 airs avec six variations pour chacun, Nuremberg, 1699, in-4° obl. de 44 pages. Pachelbel a laissé aussi en manuscrit des morceaux de musique d'église, et des pièces de clavecin. Je possède aussi de lui de beaux préludes inédits, et des chaconnes d'un style excellent pour le clavecin.

PACHELBEL (GUILLAUME-JÉROME), fils du précédent, naquit à Erfurt, en 1685. Élève de son père, il apprit de lui à jouer de l'orgue, du clavecin, et les règles du contrepoint. Devenu habile artiste, il fut nommé organiste à Wehrd, près de Nuremberg. En 1706 on lui confia l'orgue de l'église de Saint-Jacques dans cette ville. L'époque de sa mort n'est pas connue. On a imprimé de sa composition : 1° *Musikalisches Vergnügen, bestehend in einem Præludie, Fuga und Fantasia suwohl auf die Orgel*, etc. (Amusement musical, consistant en un prélude, une fugue et une fantaisie pour l'orgue ou le clavecin, etc.), Nuremberg, 1725, in-4°. 2° Fugue en *fa* pour le clavecin, *ibid.*

PACHMAYER (PIERRE-CHRÉTIEN), né en 1742, à Dietfurt, en Bavière, fit ses études chez les franciscains de ce lieu, et entra dans leur ordre, à l'âge de vingt ans. Il se distingua par son talent sur l'orgue, et par son habileté dans la composition de la musique d'église. Il a laissé en manuscrit dans son couvent des messes, offertoires, litanies, et des oratoires dont les mélodies faciles ont été remarquées dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. On ignore l'époque de la mort du P. Pachmayer.

PACHYMÈRE (GEORGE), un des meilleurs auteurs de l'histoire byzantine, naquit en 1242, à Nicée, où sa famille s'était retirée après la prise de Constantinople par les Latins. Quoiqu'il eût perdu la plus grande partie de ses biens, son père ne négligea rien pour son éducation : il lui donna des maîtres habiles, qui lui firent faire des rapides progrès dans les lettres. Après que Constantinople eut été reconquise (en 1261) par Michel Paléologue, Pachymère retourna dans cette ville, y continua ses études, et entra dans l'état

ecclésiastique. Ayant obtenu la confiance de l'empereur, il eut un emploi à la cour, et fut chargé de plusieurs négociations. Quoiqu'on n'ait pas la date précise de la mort de Pachymère, il y a lieu de croire qu'il ne vécut pas au delà de 1310, car son histoire contemporaine de l'empire grec ne s'étend que jusqu'à la vingt-sixième année du règne d'Andronic. Ce n'est point ici le lieu d'examiner l'histoire des règnes de Michel Paléologue et de son fils, par Pachymère, ni les autres œuvres littéraires de cet écrivain; je ne lui ai consacré cet article que pour un traité de musique dont il est auteur, et que Léon Allatius n'a point mentionné dans sa dissertation *De Georgiis*. L'érudit M. Weiss n'en a point eu connaissance, et il s'est trompé, lorsqu'après avoir indiqué les diverses productions littéraires de Pachymère (*Biog. univ.*, t. 32, page 334), il dit que ses autres ouvrages ne sont point parvenus jusqu'à nous. Un beau manuscrit du seizième siècle et de la main d'Ange Vergèce, nous a conservé le traité de musique dont il s'agit : ce manuscrit est à la bibliothèque royale de Paris (nº 2536 in-4º). L'ouvrage est entièrement spéculatif; il a pour titre : *περὶ Ἁρμονικῆς ἢ μουσικῆς* (De l'harmonique ou de la musique), est divisé par chapitres, et commence par ces mots : *δευτέραν ἔχει τάξιν μετὰ τὴν ἀριθμητικὴν λεγόμενη ἡ μουσική* (La musique est, suivant nous, la compagne de l'arithmétique)[1]. Le cinquième chapitre de cet ouvrage, concernant les genres, se trouve en grande partie dans la septième section des Harmoniques de Manuel Bryenne (pag. 387, *apud Op. Wallis*. t. III); mais Manuel Bryenne vécut postérieurement à Pachymère. Le traité des quatre sciences mathématiques, attribué par quelques manuscrits à Pachymère, est de Michel Psellus (*V.* ce nom).

PACI (ANTOINE), prêtre et musicien, naquit à Florence dans la première moitié du seizième siècle : il fut chevalier de l'ordre de Saint-Étienne. On a imprimé de sa composition : *Madrigali a sei voci*, Venise, 1589.

PACICHELLI (JEAN-BAPTISTE), littérateur, né à Pistoie, vers 1640, acheva ses études à Rome, et embrassa l'état ecclésiastique. Ayant été nommé auditeur du légat apostolique, en Allemagne, il profita de cette circonstance pour voyager dans cette contrée. De retour à Rome, il obtint un bénéfice à Naples, et mourut en 1702. Outre divers ouvrages de littérature et de philologie, on a de lui : *De Tintinnabulo Nolano Lucubratio*, Naples, 1693, in-1 . C'est un traité du carillon, qu'on sait avoir été inventé à Nola, dans le royaume de Naples.

PACINI (ANDRÉ), sopraniste italien, eut beaucoup de célébrité au commencement du dix-huitième siècle. Il brillait à Venise en 1725.

PACINI (LOUIS), bon chanteur bouffe, naquit à Rome en 1776. Sa voix, qui d'abord fut un ténor, devint progressivement plus grave, et finit par se changer en basse. Il prit alors les rôles bouffes, où il n'était pas médiocrement plaisant. Il commença sa carrière théâtrale en 1798, et se retira de la scène en 1820; peu de temps après il mourut, je crois, dans sa ville natale. Pacini était particulièrement aimé à Milan; il y revint souvent et y parut aux divers théâtres, dans les années 1801, 1802, 1804, 1805, 1806, 1813, 1814, 1815, 1816, 1817, 1818 et 1819. Il chanta pour la dernière fois au théâtre de *la Scala*, dans l'automne de 1819. On voit que les auteurs du Lexique universel de musique publié par M. le docteur Schilling ont été induits en erreur, lorsqu'ils ont dit que ce chanteur était mort à Catane, en Sicile, vers l'année 1808.

PACINI (G.), né à Naples, vers 1778, entra au conservatoire de *la Pietà de'*

[1] Littéralement *δευτέραν ἔχει τάξιν* signifie *vient en seconde place*. Cette phrase est singulièrement construite, et l'on ne voit pas pourquoi le nominatif est jeté à la fin de la phrase. Peut-être aussi au lieu de *λεγόμενη* faudrait-il *κατὰ τὸ λεγόμενον* *comme on dit*. Au reste, on sait que Pachymère ne brille pas par le style.

Turchini, où il apprit l'harmonie et le contrepoint, sous la direction de Fenaroli. Sorti de cette école, il vint à Paris à l'âge d'environ vingt-quatre ans, et s'y livra à l'enseignement du chant. Il remit alors en musique l'ancien opéra *Isabelle et Gertrude*, et le fit représenter au théâtre Feydeau en 1805. En 1806 il a donné au même théâtre le petit opéra en un acte intitulé *Point d'adversaire*. Vers le même temps, il s'est lié avec M. Blangini pour la publication d'un journal de pièces de chant intitulé *Journal des troubadours*. Le succès de ce recueil, où l'on trouvait de jolies romances, décida M. Pacini à se faire éditeur de musique; la maison qu'il a établie pour ce commerce subsiste encore et lui-même la dirige.

PACINI (JEAN), compositeur dramatique, a été connu longtemps en Italie sous le nom de *Pacini di Roma*; cependant il est né à Syracuse, en 1796, mais il fut envoyé fort jeune à Rome, où son éducation musicale fut commencée. De là il alla à Bologne et y reçut des leçons de chant de Thomas Marchesi, et entra dans l'école de Mattei, qui lui enseigna les élémens de l'harmonie et du contrepoint. Sorti de chez ce maître avant d'avoir achevé ses études, il alla à Venise, où il reçut encore quelques leçons du vieux Furlanetto, maître de chapelle de Saint-Marc. Destiné par sa famille à occuper une place dans quelque chapelle, il écrivit d'abord de la musique d'église; mais bientôt entraîné par son goût pour le théâtre, il composa, à l'âge de dix-huit ans, le petit opéra intitulé *Annetta e Lucindo* qui fut représenté à Venise, et que le public accueillit avec faveur, comme l'essai d'un jeune homme doué d'heureuses dispositions. En 1815 Pacini écrivit pour Pise la farce *l'Evacuazione del tesoro*, et dans la même année il donna à Florence *Rosina*. En 1816 il alla à Lucques pour écrire l'opéra du printemps, mais il y tomba malade et ne put achever sa partition. Quatre opéras furent écrits par lui dans l'année 1817 pour le petit théâtre *Re*, de Milan; le premier fut la farce *Il matrimonio per procura*, représenté à l'ouverture du carnaval, suivie dans la même saison de *Dalla beffa il disinganno*; le troisième ouvrage fut *Il carnavale di Milano*, dont une partie de la musique avait été empruntée à l'opéra précédent; enfin au printemps, Pacini donna sa quatrième partition sous le titre: *Piglia il mondo come viene*. De Milan, il se rendit à Venise, où il écrivit *L'Ingenua*, puis il retourna à Milan pour donner, dans le carnaval de 1818, *Adelaide e Comingio* au théâtre *Re*. Cet opéra, considéré comme une de ses meilleures productions, fut suivi de *Il barone di Dolsheim*, à *la Scala*, pendant l'automne de la même année. A ces ouvrages succédèrent, dans les villes principales de l'Italie, *L'Ambizione delusa*, *Gli sponsali de' Silfi*, *Il Falegname di Livonia*, *Ser Marcantonio*, *La Sposa fedele*, *La Schiava di Bagdad*, *La Gioventù d'Enrico V*, *La Vestale*, *L'Eroe Scozzese*, *La Sacerdotessa d'Irminsul*, *Atala*, *Isabella ed Enrico*, et plusieurs autres ouvrages. Dans l'été de 1824, Pacini fit son début à Naples par l'*Alessandro nelle Indie*. Après la représentation de cet opéra, il épousa une jeune Napolitaine qui le retint éloigné de la scène pendant près d'une année. Dans l'été de 1825, il fit représenter au théâtre Saint-Charles *Amazilia*. Le 19 novembre suivant, il donna pour la fête de la reine *L'Ultimo giorno di Pompeia*, opéra sérieux qui a été joué à Paris quelques années après, et qui est considéré comme un de ses meilleurs ouvrages. Après le succès de cet opéra Pacini se rendit à Milan pour y écrire *La Gelosia corretta*, puis il se mit en route pour retourner à Naples avec sa femme : mais la grossesse avancée de celle-ci l'obligea à rester à *Via Reggia*, près de Lucques, chez la mère de Pacini, où elle donna le jour à une fille. Pendant ce temps, le compositeur avait dû retour-

ner à Naples pour écrire *La Niobe,* destinée à Mme Pasta : cet ouvrage fut représenté avec un succès d'abord contesté, le 19 novembre 1826; mais plus tard il se releva dans l'opinion publique. Après la représentation de *la Niobe*, Pacini vécut quelque temps dans une maison de campagne qu'il avait louée à Portici, près de Naples. Parvenu à peine à l'âge de trente ans, il avait écrit environ trente opéras, quelques messes, des cantates et de la musique instrumentale : une activité si rare semblait présager pour l'avenir beaucoup d'autres travaux ; mais cette activité commença à se ralentir après *la Niobe,* car depuis le mois de novembre 1826, jusqu'à l'été de 1828, je ne connais de Pacini que *I Crociati in Tolemaïde*, représenté à Trieste avec succès. De là le compositeur se rendit à Turin pour y mettre en scène *Gli Arabi nelle Gallie.* Cet ouvrage fut joué pour l'ouverture du carnaval le 25 décembre 1828, et fut considéré comme une des meilleures partitions de l'auteur. *Margherita d'Anjou*, *Cesare in Egitto* et *Gianni di Calais*, succédèrent à cet ouvrage en 1829 et 1830. Le 12 mars de cette dernière année, parut au théâtre de la Scala la *Giovanna d'Arco,* du même compositeur ; cette pièce ne réussit point, quoiqu'elle fût chantée par Rubini, Tamburini et Mme Lalande. Depuis cette époque, je n'ai plus eu de renseignemens sur M. Pacini, qui semble avoir pris en dégoût la carrière du théâtre, et j'ignore où il est maintenant. On ne peut nier qu'il y ait dans sa musique de la facilité, de la mélodie, et de l'entente de la scène; mais imitateur du style de Rossini, il n'a pas mis de création dans ses ouvrages, et il a subi les conséquences de l'abandon prématuré de son modèle par les Italiens.

PACIOTTI (PIERRE-PAUL), maître de chapelle du séminaire romain, naquit à Rome vers le milieu du seizième siècle. Il a publié de sa composition : *Missarum lib. I, quatuor ac quinque vocibus concinendarum : nunc denuo in lucem editus*, Romæ, ap. Alex. Gardanum, 1591, in-fol.

PADUANUS (JEAN), ou PADUANIUS, professeur de philosophie et de mathématiques, né à Vérone, vers 1512, a publié : *Institutiones musicæ, ad diversas ex pluribus vocibus fingendas cantilenas*, Vérone, 1578, in-4°. On trouve aussi quelques détails relatifs à la musique dans son ouvrage intitulé : *Viridarium mathematicarum,* Venise, 1536, in-4°.

PAER (FERDINAND), compositeur distingué, naquit à Parme le 1er juin 1771, et non en 1774, comme le disent Choron et Fayolle, l'abbé Bertini, et le Lexique universel de musique publié par M. Schilling. Paër apprit presque en se jouant les élémens de la musique ; un organiste de quelque mérite, et Ghiretti, ancien élève du conservatoire de *la Pietà de' Turchini*, et violoniste au service du duc de Parme, lui enseignèrent la composition [1]. Mais la nature lui avait donné moins de cette persévérante volonté nécessaire pour de fortes études, que l'instinct de l'art et le besoin de produire. A seize ans, il s'affranchit des entraves de l'école, et s'élança dans la carrière du compositeur dramatique. Son premier ouvrage fut *La Locanda de' Vagabondi,* opéra bouffe où brillait déjà la verve comique qui fut une des qualités distinctives de son talent. *I Pretendenti burlati* succédèrent bientôt à ce premier essai ; bien que Paër ne fût point encore parvenu à sa dix-septième année lorsqu'il écrivit cette partition ; bien qu'elle ne fût destinée qu'à un théâtre d'amateurs, elle est restée au nombre de ses productions où l'on remarque les mélodies les plus heureuses, et le meilleur sentiment d'expression dramatique. Le succès de cet opéra ne fut point renfermé

[1] Les auteurs cités précédemment se sont aussi trompés en faisant aller Paër étudier sous Ghiretti au conservatoire de *la Pietà*, à Naples ; depuis 1775, c'est-à-dire quatre ans après la naissance de Paër, Ghiretti avait quitté cette école, pour entrer au service du duc de Parme.



dans les limites de la *villa* où il avait vu le jour ; on en parla dans toute l'Italie, et bientôt le nom du jeune maître retentit avec honneur à Venise, à Naples, à Rome. Vingt opéras, dont la plupart obtinrent la faveur publique, se succédèrent avec rapidité; à Venise, pour être nommé maître de chapelle, Paër écrivit en peu de temps *Circé*, *I Molinari*, *I Due sordi*, *L'Intrigo amoroso*, *L'Amante servitore*, *La Testa riscaldata*, *La Sonnanbula*; à Naples, il donna *Ero e Leandro*, dont le rôle principal avait été composé pour la célèbre cantatrice Billington; à Florence parurent *Idomeneo* et *l'Orfana riconosciuta*; à Parme, *Griselda*, un des meilleurs ouvrages du maître, *Il Nuovo Figaro*, *Il Principe di Taranto*; à Milan, *L'Oro fa tutto*, *Tamerlano*, *La Rossana*; à Rome, *Una in bene ed una in male*; à Bologne, *Sofonisba*; à Padoue, *Laodicea*, et *Cinna*. Pour tant d'ouvrages, moins de dix ans avaient suffi au compositeur, malgré les dissipations de la vie de plaisirs où il s'était plongé. Gai, spirituel, et doué de tous les avantages qui procurent aux hommes de certains succès, il passait sa vie près des femmes de théâtre. L'une d'elles, devenue Mme Paër, fut une cantatrice distinguée. Séparée ensuite de son mari, elle s'est retirée à Bologne, où je crois qu'elle vit encore, dans une situation peu fortunée.

Paër, écrivant en Italie, avait pris pour modèles Cimarosa, Paisiello et Guglielmi, soit pour la disposition générale de ses compositions dramatiques, soit pour le style des mélodies bouffes et sérieuses; son génie personnel ne s'était manifesté que dans les détails. Appelé à Vienne en 1797, il y entendit la musique de Mozart, et dès lors une modification sensible se fit remarquer dans son talent; son harmonie devint plus vigoureuse, son instrumentation plus riche, sa modulation plus variée. C'est à cette deuxième manière qu'appartiennent ses opéras *I Fuorusciti di Firenze*, *Camilla*, *Ginevra degli Almeri*, *Achille* et *Sargine*. Ces ouvrages, une *Leonora ossia l'Amore conjugale*, que le *Fidelio* de Beethoven a fait oublier, quelques petits opéras bouffes, de grandes cantates et plusieurs oratorios, furent les principales productions de Paër à Vienne, à Dresde et à Prague. Après la mort de Naumann, vers la fin de 1801, l'électeur de Saxe crut ne pouvoir mieux le remplacer que par l'auteur de *Griselda*. Fixé à Dresde, pendant plusieurs années, Paër y travailla ses ouvrages avec plus de soin qu'il n'avait fait jusqu'alors, et c'est de cette époque que datent ses meilleures compositions. Au commencement de 1803, il visita Vienne de nouveau, et y écrivit un nouvel oratorio pour le concert au bénéfice de la caisse des veuves d'artistes. L'année suivante, il fit un voyage en Italie, où il était appelé pour écrire de nouveaux opéras. De retour à Dresde, il y occupait encore son honorable position lorsque cette ville fut envahie par l'armée française, dans la campagne de 1806. Charmé par la représentation du nouvel opéra *Achille*, Napoléon voulut attacher à son service le compositeur de cette partition, et par ses ordres, un engagement où le roi de Saxe intervint, et qui fut revêtu des formes diplomatiques, fut fait à Paër pour toute sa vie, avec un traitement qui, réuni à divers avantages, lui composaient un revenu de 50,000 francs.

Paris semblait devoir exercer sur l'auteur de *Camilla* et de *Sargine* l'heureuse influence qu'il avait eue sur d'autres artistes célèbres de l'Italie et de l'Allemagne, c'est-à-dire, transformer son talent, lui donner un caractère plus élevé, plus dramatique, et surtout lui faire justifier par de belles compositions le choix que l'empereur avait fait de lui pour diriger sa musique, à l'exclusion de quelques musiciens illustres que la France possédait alors. Il n'en fut point ainsi, car dès ce moment Paër borna lui-même sa carrière aux soins d'une courtisanerie peu digne d'un tel artiste. Incessamment occupé de détails de représenta-

tions à la cour, ou de concerts, on le vit, à trente-six ans, à cette belle époque de la vie où le talent acquiert ordinairement tout son développement et son cachet individuel, on le vit, dis-je, ne plus produire qu'à de longs intervalles un *Numa Pompilio*, une *Didone*, une *Cleopatra*, et des *Baccanti*, qui n'ajoutèrent rien à sa renommée. Accompagnateur parfait et chanteur excellent, c'était aux succès de ces deux emplois qu'il avait borné son ambition, parce que son ambition s'était rétrécie jusqu'au désir unique de plaire au maître. Dès ce moment, Paër offrit l'affligeant spectacle d'un grand musicien qui prenait plaisir à s'abaisser lui-même pour mériter quelques faveurs de plus; et telle fut la funeste habitude qu'il prit d'une existence si peu digne de son talent, qu'il n'en connut plus d'autre jusqu'à la fin de ses jours. Lorsque le prince qui payait ses services avec tant de magnificence eut été renversé du trône, ce ne fut point à son génie, jeune encore et vigoureux, que Paër demanda des ressources contre l'adversité; faible comme tous les hommes de cour que la fortune abandonne, il ne sut que se plaindre et se rabaisser encore; jusque-là qu'il se mit à remplir chez de simples particuliers le rôle qu'il avait joué près de Napoléon. On le voyait chaque matin, courant chez des chanteurs ou des instrumentistes, perdre son temps à préparer des soirées de musique, à concilier de petits intérêts d'amour-propre, et quelquefois à ourdir de misérables noirceurs italiennes contre l'artiste qu'il n'aimait pas, ou dont il croyait avoir à se plaindre. Après que la restauration et le duc d'Orléans, aujourd'hui roi des Français, lui eurent donné de l'emploi, et lorsque la direction de la musique du Théâtre Italien lui eut été rendue, il n'en continua pas moins ses courses quotidiennes, ses habitudes d'homme de salon, et ses petites intrigues.

Pourtant ce n'était pas, comme on pourrait le croire, que son talent se fût affaibli. Dans un voyage qu'il fit à Parme, en 1810, on obtint de lui qu'il écrivit un opéra pour une société d'amateurs. Son génie se réveilla; la partition de l'*Agnese* fut rapidement composée, et cet ouvrage, uniquement destiné d'abord aux plaisirs d'un château, devint le plus beau titre de gloire de son auteur. Qui n'aurait cru que le succès universel de cette belle partition aurait fait renaître la noble ambition du talent au cœur de l'artiste qui l'avait conçue? Eh bien! il n'en fut point ainsi; car après le triomphe de l'*Agnèse*, douze ans s'écoulèrent sans que Paër songeât à demander de nouvelles inspirations à sa Muse. On s'étonnait qu'avec la parfaite connaissance de la langue française, son esprit vif et sa gaieté pleine de verve, il n'eût jamais écrit pour la scène française. Il est vrai qu'il parlait souvent d'une partition d'*Olinde et Sophronie*, et qu'il se plaignait qu'on n'eût pas voulu la mettre en scène à l'Opéra; mais je crois qu'il n'avait composé qu'un petit nombre de morceaux de cet ouvrage, et que sa paresse était d'accord avec l'insouciance du directeur de l'Académie royale de musique. Quoi qu'il en soit, Paër avait atteint sa cinquantième année lorsque, cédant à des importunités de salon plus qu'au besoin de produire, il écrivit la musique du *Maître de chapelle*, charmant opéra-comique où l'on trouve trois morceaux devenus classiques, et dignes des artistes les plus célèbres de l'école moderne. Mais ce réveil du talent ne fut encore qu'un caprice, et celui que la nature avait si libéralement doté continua à se montrer ingrat envers elle.

La mort de Cimarosa, et la vieillesse de Paisiello avaient laissé Paër possesseur du sceptre du Théâtre Italien, en partage avec Mayr. Depuis 1801 jusqu'en 1813, c'est-à-dire jusqu'à l'apparition du *Tancredi* de Rossini, il n'y eut point en Italie de compositeur qui pût lutter avec ces maîtres; car quelques succès de verve comique obtenus par Fioravanti ne le mirent

jamais sur la même ligne. Il faut même avouer que la nature avait été plus prodigue de ses bienfaits pour l'auteur de l'*Agnese* que pour celui de *Medea*, et que celui-ci devait plus au travail et à l'expérience qu'à l'inspiration. Jamais circonstances ne furent plus favorables au talent que celles où Paër fut placé, pour se faire une grande renommée et atteindre le but élevé de l'art. Manqua-t-il de l'inspiration nécessaire pour remplir une si belle mission? Je crois pouvoir répondre affirmativement à cette question, malgré la haute estime que j'ai pour le mérite de ce compositeur, et bien que je croie qu'avec plus de foi dans l'art il aurait pu s'élever davantage. Si l'on étudie avec attention les meilleures productions de Paër, on y trouvera de charmantes mélodies, et même des phrases de longue période qui décèlent un sentiment profond. L'expression dramatique y est souvent heureuse; l'harmonie et l'instrumentation ont de l'effet et du piquant; quelquefois même, particulièrement dans *Agnese*, le compositeur s'élève jusqu'au plus beau caractère; mais, quel que soit le prix de ces qualités, on ne peut nier qu'elles ne suffisent pas pour constituer de véritables créations d'art, et que celles-ci ne sont le fruit que de l'originalité de la pensée. De là vient que le goût sembla sommeiller à l'égard de l'opéra italien pendant les douze premières années du dix-neuvième siècle. La musique de Paër faisait éprouver de douces, d'agréables sensations aux amateurs, mais ne les livrait point aux transports frénétiques d'admiration qui avait autrefois accueilli les œuvres de Cimarosa et de Paisiello, et qui se reveillèrent pour les hardiesses de Rossini.

En 1812, Paër avait été choisi par Napoléon pour succéder à Spontini dans la direction de la musique du Théâtre Italien; il conserva cette position après la restauration de 1814, mais sa fortune reçut un notable dommage, par la réduction considérable que subit son traitement. En vain réclama-t-il l'intervention des souverains alliés qui se trouvaient alors à Paris, pour l'exécution de l'engagement contracté envers lui par des actes diplomatiques; il dut se contenter du titre de compositeur de la chambre du roi, dont les appointemens furent fixés à 12,000 francs. Deux ans après, il fut nommé maître de chant de la duchesse de Berry, et plus tard le duc d'Orléans (aujourd'hui Louis-Philippe Ier, roi des Français) le choisit pour diriger sa musique. Lorsque Mme Catalani eut obtenu l'entreprise de l'Opéra-Italien, elle choisit Paër pour en diriger la musique: sa faiblesse pour les prétentions de cette femme, qui croyait pouvoir tenir seule lieu d'une bonne troupe de chanteurs, et qui avait réduit aux plus misérables proportions l'orchestre et le chœur, cette faiblesse, dis-je, compromit alors le nom de Paër aux yeux des artistes et des amateurs instruits: elle eut pour résultat, en 1818, la destruction et la clôture du théâtre. Au mois de novembre 1819, la maison du roi reprit ce spectacle à sa charge, et Paër rentra dans la direction de la musique: cette époque fut celle où il se fit le plus d'honneur par les soins qu'il donna à la bonne exécution de la musique. Cependant on remarqua qu'il éloignait autant qu'il pouvait le moment de l'apparition, à Paris, des opéras de Rossini, et que lorsqu'il fut obligé de mettre en scène le *Barbier de Séville*, pour le début de Garcia, et de lui faire succéder quelques autres ouvrages du même compositeur, il employa de certaines manœuvres sourdes pour nuire à leur succès. D'assez rudes attaques lui furent faites à ce sujet, dans un pamphlet intitulé: *Paër et Rossini* (Paris, 1820)[1]. En 1823, la direction du Théâtre Italien fut donnée à Rossini (*V*. ce

[1] Les auteurs de cette brochure anonyme étaient MM. Thomas Massé, fils d'un notaire de Paris, à qui l'on doit un livre estimé sur sa profession, et M. Antony Deschamps, poëte, qui a traduit en vers l'*Enfer* du Dante.

nom); Paër donna immédiatement sa démission de sa place de directeur de la musique; mais elle ne fut pas acceptée, et pour ne pas perdre sa position près du roi, il fut obligé de rester attaché à ce théâtre dans une situation subalterne; mais dès ce moment il cessa de prendre part à l'administration. Après la retraite de Rossini, en 1826, la direction fut rendue à Paër, mais le théâtre était dans un état déplorable; il n'y avait plus de chanteurs, et le répertoire était usé. Cette époque ne fut pas favorable à l'Opéra-Italien de Paris; les fautes de l'administration précédente furent imputées à l'auteur de l'*Agnese*, et sa destitution lui fut envoyé au mois d'août 1827, dans un moment d'humeur de M. le vicomte de Larochefoucauld, alors chargé des beaux-arts au ministère de la maison du roi. Plusieurs journaux applaudirent à cette mesure; mais Paër démontra jusqu'à l'évidence, dans une brochure intitulée : *M. Paër, ex-directeur du Théâtre-Italien, à MM. les dilettanti* (Paris, 1827, in 8°), que les fautes qu'on lui reprochait étaient celles de ses prédécesseurs. En 1828 il obtint la décoration de la Légion d'honneur : précédemment il avait été fait chevalier de l'Éperon d'or. En 1831, l'Académie des beaux-arts de l'Institut de France le choisit comme un de ses membres, pour la place devenue vacante par la mort de Catel, et l'année suivante le roi des Français le chargea de la direction de sa chapelle. Le 3 mai 1839 Paër succomba aux suites d'une caducité précoce : peut-être ne fut-il pas assez ménager des avantages d'une robuste constitution. A soixante-huit ans, ses forces épuisées l'ont abandonné comme s'il en eut eu quatre-vingts; mais jusqu'au dernier jour, il a conservé les qualités d'un esprit vif et fin, un goût délicat, et même une rare facilité de production.

Je crois que la liste suivante des ouvrages de ce compositeur est complète. I. Oratorios : 1° *Il San Sepolcro,* cantate religieuse, à Vienne, 1803. 2° *Il Trionfo della Chiesa,* idem, à Parme, 1804. 3° *La Passione di Giesu-Cristo,* oratorio, en 1810. II. Musique d'église. 4° Motet (*O salutaris hostia*), à 3 voix et orgue, Paris, Petit. 5° Offertoire à grand chœur, Paris, Janet. 6° *Ave Regina cœli,* à deux voix et orgue, Paris, Porro. III. Opéras. 7° *La Locanda de' Vagabondi*, opéra bouffe, à Parme, 1789. 8° *I Pretendenti burlati*, opéra bouffe, à Parme, 1790. 9° *Circe,* opéra sérieux, à Venise, en 1791. 10° *Saïd ossia il Seraglio,* Venise, 1792. 11° *L'Oro fa tutto*, à Milan, 1793. 12° *I Molinari,* opéra bouffe, à Venise, 1793. 13° *Laodicea*, à Padoue, en 1793. 14° *Il Tempo fà giustizia à tutti,* à Pavie, 1794. 15° *Idomeneo*, à Florence, 1794. 16° *Una in bene ed una in male*, à Rome, 1794. 16° (bis) *Il Matrimonio improviso*, 1794. 17° *L'Amante servitore,* à Venise, 1795. 18° *La Rossana,* à Milan, 1795. 19° *L'Orfana riconosciuta,* à Florence, 1795. 20° *Ero e Leandro*, à Naples, en 1795. 21° *Tamerlano*, à Milan, 1796. 22° *I due Sordi*, à Venise, 1796. 23° *Sofonisba*, à Bologne, 1796. 24° *Griselda,* à Parme, 1796. 25° *L'Intrigo amoroso*, à Venise, 1796. 26° *La Testa riscaldata,* ib., 1796. 27° *Cinna,* à Padoue, 1797. 28° *Il Principe di Taranto,* à Parme, 1797. 29° *Il nuovo Figaro*, ibid., 1797. 30° *La Sonnanbula,* à Venise, 1797. 31° *Il Fanatico in Berlina,* Vienne, 1798. 32° *Il Morto vivo*, ibid., 1799. 33° *La Donna cambiata,* Vienne, 1800. 34° *I Fuorusciti di Firenze,* à Vienne, 1800. 35° *Camilla,* ib., 1801. 36° *Ginevra degli Almeri*, à Dresde, 1802. 37° *Il Sargino,* id., 1803. 38° *Tutto il male vien dal buco,* à Venise, en 1804. 39° *Le Astuzie amorose,* à Parme, en 1804. 40° *Il Maniscalco,* à Padoue, en 1804. 41° *Leonora ossia l'Amore conjugale*, à Dresde, en 1805. 42° *Achille*, à Dresde, 1806. 43° *Numa Pompilio*, au théâtre de la cour, à Paris, 1808. 44° *Cleopatra,* ibid., 1810. 45° *Didone,* ibid., 1810. 46° *I Baccanti,* ibid.,

1811. 47° *L'Agnese*, à Parme, 1811. 48° *L'Eroismo in amore*, à Milan, 1816. 49° *Le Maître de chapelle*, opéra-comique, à Paris, 1824. 50° *Un caprice de femme*, ibid., 1834. 51° *Olinde et Sophronie*, grand-opéra (non terminé), à Paris. IV. Cantates. 52° *Il Prometeo*, avec orchestre. 53° *Bacco ed Ariana*, idem. 54° *La conversazione armonica*, idem. 55° *Europa in Creta*, cantate à voix seule et orchestre. 56° *Eloïsa ed Abelardo*, cantate à 2 voix et piano. 57° *Diana ed Endimione*, id. 58° *L'Amor timido*, cantate à voix seule et piano. 59° 2 sérénades à 3 et à 4 voix, avec accompagnement de harpe ou piano, cor, violoncelle et contrebasse. 60° *L'Addio di Ettore*, à 2 voix et piano. 61° *Ulisse e Penelope*, cantate à 2 voix et orchestre, partition, Paris, Launer. 62° *Saffo*, cantate à voix seule et orchestre, partition, *ib.*, V. Petites pièces vocales. 63° Six duos à 2 voix, Vienne, Artaria. 64° Six petits duos italiens, *idem*, Paris (en 2 suites). 65° Quarante-deux ariettes italiennes à voix seule et piano, en différents recueils publiés à Paris, Vienne, Dresde, Leipsick, etc. 66° Six cavatines de Métastase, *idem*, Vienne, Mollo. 67° douze romances françaises avec acc. de piano. 68° Deux recueils d'exercices de chant pour voix de soprano et de ténor, Paris, 1821 et 1835. VI. Musique instrumentale. 69° Symphonie bacchante à grand orchestre, Paris, Naderman. 70° Vive Henri IV, varié à grand orchestre, *ibid.* 71° Grandes marches militaires en harmonie à 16 et 17 parties, nos 1, 2, 3, 4, Paris, Janet. 72° *id.*, Paris, A. Petit. 73° 6 valses en harmonie, à 6 et 10 parties, Paris, Janet. 74° *La douce victoire*. fantaisie pour piano, deux flûtes, deux cors, et basson, Paris, Schœnenberger. 75° 3 grandes sonates pour piano, violon obligé, et violoncelle *ad libitum*, Paris, Janet. 76° Plusieurs thêmes variés pour piano seul, Paris et Vienne.

PAGANELLI (Joseph-Antoine), né à Padoue, fut d'abord attaché comme compositeur et accompagnateur claveciniste à une société de chanteurs qui se trouvait à Augsbourg, en 1733; puis il entra au service du roi d'Espagne, en qualité de directeur de la musique de sa chambre. Il a publié plusieurs œuvres de trios et de quatuors pour violon et pour le clavecin, et a laissé en manuscrit plusieurs opéras. On connaît aussi sous son nom les *Odes d'Horace* mises en musique à plusieurs parties.

PAGANINI (Ercole), naquit à Ferrare, vers 1770, et non à Naples, comme il est dit dans la *Serie cronologica delle rappresentazioni dei teatri di Milano*, (1818, page 197). Il se fixa à Milan dans les premières années du dix-neuvième siècle, et y écrivit, pour le théâtre de la Scala : 1° *La conquista del Messico*, 1808. 2° *Le Rivali generose*, 1809. 2° *I Filosofi al cimento*, 1810. Ces productions ne sont pas dépourvues de mérite. On connaît aussi sous le nom de ce compositeur *Cesare in Egitto*, et *Demetrio a Rodi*; j'ignore où ces ouvrages ont été représentés.

PAGANINI (Nicolas), le virtuose violoniste le plus extraordinaire et le plus renommé du dix-neuvième siècle, naquit à Gênes le 18 février 1784. Son père, Antoine Paganini, avait établi une petite boutique sur le port, où il remplissait les fonctions de facteur. Quoique cet homme eût été privé d'éducation et qu'il fût brutal et colère, il avait du penchant pour la musique. Son intelligence eut bientôt découvert les heureuses dispositions de son fils pour cet art; il résolut de les développer par l'étude, mais son excessive sévérité aurait peut-être eu des résultats contraires à ceux qu'il attendait, si le jeune Paganini n'eût été doué de la ferme volonté d'être artiste distingué. Dès l'âge de six ans il était déjà musicien et jouait du violon. Son premier maître, Jean Servetto, était un homme de peu de mérite : Paganini ne resta pas longtemps sous sa direction : son père le confia aux soins de

Giacomo Costa, directeur d'orchestre et premier violon des églises principales de Gênes, qui lui fit faire de rapides progrès. Parvenu à sa huitième année, Paganini écrivit une première sonate de violon qu'il n'a malheureusement pas conservée, et qui s'est perdue plus tard avec d'autres compositions. Costa ne lui donna des leçons que pendant six mois, et durant ce temps le maître obligea son élève à jouer à l'église un concerto nouveau chaque dimanche. Cet exercice fut continué jusqu'à l'âge de onze ans. Dans sa douzième année Paganini joua pour la première fois dans un concert, au grand théâtre de Gênes. Il y exécuta des variations de sa composition sur l'air de *la Carmagnole*, alors en vogue, et y excita des transports d'admiration. Vers cette époque de la vie du jeune artiste, des amis conseillèrent à son père de lui donner de bons maîtres de violon et de composition : il le conduisit en effet à Parme, dans le dessein de demander pour lui des leçons à Alexandre Rolla. Paganini a publié dans un journal, à Vienne, l'anecdote de sa première entrevue avec le maître qu'il venait prendre pour guide : « En arrivant chez Rolla (dit-il), nous le « trouvâmes malade et alité. Sa femme « nous conduisit dans une pièce voisine « de sa chambre, afin d'avoir le temps « nécessaire pour se concerter avec son « mari, qui paraissait peu disposé à nous « recevoir. Ayant aperçu sur la table de « la chambre où nous étions un violon et « le dernier concerto de Rolla, je m'em« parai de l'instrument et jouai le mor« ceau à première vue. Étonné de ce qu'il « entendait, le compositeur s'informa du « nom du virtuose qu'il venait d'entendre : « lorsqu'il apprit que ce virtuose n'était « qu'un jeune garçon, il n'en voulut rien « croire jusqu'à ce qu'il s'en fût assuré par « lui-même. Il me déclara alors qu'il « n'avait plus rien à m'apprendre, et me « conseilla d'aller demander à Paër des « leçons de composition. » Le soin que prend Paganini dans cette anecdote de se défendre d'avoir reçu des leçons de Rolla est une singularité difficile à expliquer : il est certain pourtant qu'il a été pendant quelques mois élève de cet habile musicien, car Gervasoni, qui l'avait connu à Parme dans son enfance, l'affirme. Au surplus, ce n'est pas chez Paër, alors en Allemagne, que Rolla conseilla d'aller étudier le contrepoint, mais chez Ghiretti, qui avait été aussi le maître de ce même Paër. Pendant six mois, Paganini reçut trois leçons par semaine, et se livra principalement à l'étude du style instrumental sous la direction de Ghiretti. Déjà il s'occupait de la recherche d'effets nouveaux sur son instrument : souvent des discussions s'élevaient entre Paganini et Rolla sur des innovations que l'élève entrevoyait seulement alors, et qu'il ne pouvait exécuter que d'une manière imparfaite, tandis que le goût sévère du maître condamnait ces écarts, abstraction faite des effets qu'on en pouvait tirer.

De retour à Gênes, Paganini écrivit ses premiers essais pour le violon : cette musique était si difficile, qu'il était obligé de l'étudier lui-même, et de faire des efforts constans pour résoudre des problèmes inconnus à tous les autres violonistes. Quelquefois on le voyait essayer de mille manières différentes le même trait pendant dix ou douze heures, et rester à la fin de la journée dans l'accablement de la fatigue. C'est par cette persévérance sans exemple qu'il parvint à se jouer de difficultés qui furent considérées comme insurmontables par les autres artistes, lorsqu'il en publia un specimen dans un cahier d'études. A l'âge de dix-sept ans, c'est-à-dire en 1801, Paganini fit un voyage dans la haute Italie et dans la Toscane, s'arrêta à Livourne et y écrivit de la musique de basson pour un amateur suédois, qui se plaignait de ne pas trouver de difficultés assez grandes pour son talent. Il y donna aussi des concerts où il s'engageait à jouer à première vue toute espèce de musique. A la suite d'un de ces concerts, un amateur, charmé

de la manière dont il avait exécuté un concerto de Viotti, lui fit présent d'un beau violon de Guarneri.

Au milieu de ces succès, on remarque dans la vie de Paganini une de ces péripéties assez fréquentes dans la vie des grands artistes : tout à coup il se dégoûta du violon, s'éprit pour la guitare d'une ardeur passionnée, et partagea près de quatre années entre l'étude de cet instrument et celle de l'agriculture. Mais enfin revenu à ses premiers penchans, il reprit son violon, et vers le commencement de 1805, il recommença ses voyages. Arrivé à Lucques, il y excita un si grand enthousiasme, par le concerto qu'il joua pour une fête nocturne dans l'église d'un couvent, que les moines furent obligés de sortir de leurs stalles pour empêcher les applaudissemens. Il fut alors nommé premier violon solo de la cour de Lucques, et donna des leçons de violon au prince Bacciochi. Pendant un séjour de trois années dans cette ville, il ajouta plusieurs nouveautés à celles qu'il avait déjà découvertes. C'est ainsi que cherchant à varier l'effet de son instrument, dans les deux concerts de la cour où il était obligé de se faire entendre chaque semaine, il ôta la deuxième et la troisième corde de son violon, et composa une sonate dialoguée, entre la chanterelle et la quatrième, à laquelle il donna le nom de *scena amorosa*. Le succès qu'il y obtint fut l'origine de l'habitude qu'il prit de jouer des morceaux entiers sur la quatrième corde, au moyen des sons harmoniques qui lui permettaient de porter l'étendue de cette corde jusqu'à trois octaves.

Dans l'été de 1808, Paganini s'éloigna de Lucques, sans cesser d'être attaché à cette cour, et dans l'espace de dix-neuf ans il fit trois fois le tour de l'Italie, paraissant tout à coup avec éclat dans une grande ville, y excitant des transports d'admiration, puis se livrant à des accès de paresse, disparaissant de la scène du monde, et laissant ignorer jusqu'au nom du lieu qu'il habitait. C'est ainsi que Rossini, après avoir brillé avec lui à Bologne en 1814 dans le palais Pegnalver, le retrouva en 1817 à Rome, où il était resté ignoré pendant près de trois ans, à la suite d'une longue maladie. Après ce silence, il donna de brillans concerts dans la capitale du monde chrétien, et se fit entendre chez le prince de Kaunitz, ambassadeur d'Autriche, où il trouva le prince de Metternich qui, charmé de son merveilleux talent, le pressa de se rendre à Vienne; mais de nouvelles maladies, qui le mirent plusieurs fois à la porte du tombeau, ne lui permirent de réaliser le projet de ce voyage que longtemps après. En 1812 il s'était fait entendre à Milan, et y avait rencontré le violoniste français Lafont, qui avait osé se mesurer avec lui : il y reparut en 1824, et y produisit la plus vive sensation dans deux concerts qu'il donna au théâtre de *la Scala*, les 23 avril et 12 juin. De là il se rendit à Venise, puis à Naples, qu'il revoyait pour la troisième fois. Une admiration sans bornes l'accueillit dans cette dernière ville : le talent du virtuose y triompha de l'indifférence habituelle des Napolitains pour la musique instrumentale; il fut applaudi à l'égal des plus grands chanteurs : honneur qu'aucun instrumentiste n'avait obtenu avant lui, et que peu d'artistes mériteront après. De Naples il alla pour la seconde fois à Rome, où le pape le décora de l'ordre de l'Éperon d'or, le 3 avril 1827, en témoignage d'admiration pour son talent.

Il ne faut pas croire toutefois que ses triomphes furent toujours aussi purs, et qu'aucun nuage ne vint obscurcir les rayons de sa gloire. Trop épris des nouveautés qu'il avait introduites dans l'art de jouer du violon, et n'estimant pas assez l'art classique ni les maîtres qui l'avaient précédé, il traitait souvent avec dédain ses émules, alors même que son talent n'avait point encore acquis sa maturité. Plus désireux d'exciter l'étonnement de la multitude que de satisfaire le goût sévère

des connaisseurs, il ne se mit pas assez à l'abri des accusations de charlatanisme dans les premiers temps de sa carrière : cette accusation lui fut souvent jetée à la face, et peut-être n'en eut-il pas assez de souci. Ses premières apparitions dans les villes principales de l'Italie étaient saluées par des acclamations ; au retour, il n'en était plus de même, soit qu'il y eût blessé l'orgueil de quelque artiste influent, soit que son peu de respect pour les convenances sociales et de reconnaissance pour les services rendus lui eût aliéné l'affection des amateurs. C'est ainsi qu'après avoir eu d'abord de brillans succès à Livourne, il y fut assez mal accueilli lorsqu'il y retourna en 1808. Il a rapporté lui-même une anecdote qui prouve le peu de bienveillance qu'il y trouva. « Dans un « concert donné à Livourne (dit-il), un « clou m'entra dans le talon ; j'arrivai en « boitant sur la scène, et le public se mit « à rire. Au moment où je commençais « mon concerto, les bougies de mon pupitre tombèrent : autres éclats de rire « dans l'auditoire ; enfin, dès les premières mesures la chanterelle de mon violon se rompit, ce qui mit le comble à « la gaieté ; mais je jouai tout le morceau « sur trois cordes, et je fis fureur. » Plus tard, cet accident de chanterelle cassée se reproduisit plusieurs fois : Paganini fut accusé de s'en faire un moyen de succès, après avoir étudié sur trois cordes des morceaux où il avait appris à se passer de la chanterelle.

On ne s'arrêta pas à ces innocentes ruses du talent dans les attaques dont cet illustre artiste fut l'objet, car la diffamation et la calomnie le poursuivirent dans ce que l'honneur a de plus sacré, et lui imputèrent même des crimes. Les versions étaient différentes à l'égard des faits allégués à sa charge : suivant l'une, sa jeunesse aurait été orageuse ; ses liaisons, peu dignes de son talent, l'auraient associé à des actes de brigandage ; d'autres lui attribuaient en amour une jalousie furieuse et vindicative qui l'aurait conduit à un meurtre. Tantôt on citait sa maîtresse, tantôt son rival comme ses victimes. On assurait qu'une longue captivité lui avait fait expier son crime. Les longs intervalles où il avait disparu des regards du public pour se livrer à une existence méditative et paresseuse, ou pour rétablir sa santé délabrée, favorisaient ces bruits injurieux. Les qualités de son talent mêmes prêtaient des armes à ses ennemis, et l'on disait que l'ennui de la prison et la privation de cordes pour renouveler celles de son violon, l'avaient conduit à sa merveilleuse habileté sur la quatrième, la seule qui fût restée intacte sur son instrument. Lorsque Paganini visita l'Allemagne, la France et l'Angleterre, il y retrouva l'envie, avide de recueillir ces odieuses calomnies, pour les opposer à ses succès : comme s'il était écrit que le génie et le talent doivent toujours expier les avantages dont la nature et l'étude les ont doués. Maintes fois Paganini avait été obligé de recourir à la presse pour se défendre ; mais en vain avait-il invoqué le témoignage des ambassadeurs des puissances italiennes ; en vain avait-il sommé ses ennemis de citer avec précision les faits et les dates qu'ils laissaient dans le vague : ses réclamations n'avaient produit aucun résultat avantageux. Paris surtout lui fut hostile, quoique cette ville ait peut-être contribué plus qu'une autre à l'éclat de ses succès. C'est qu'à côté du public véritable, qui n'a ni haine ni préventions, et qui s'abandonne aux sensations que le talent lui fait éprouver, il y a dans cette grande cité une population famélique qui vit du mal qu'elle fait, et du bien qu'elle empêche. Cette population spécula sur la célébrité de l'artiste, et se persuada peut-être qu'il achèterait son silence. Des lithographies le représentèrent captif, et des articles de journaux attaquèrent ses mœurs, son humanité, sa probité. Ces attaques réitérées, ce pilori où il se voyait attaché comme acteur et comme spectateur, l'af-

fectèrent péniblement. Il vint me confier ses chagrins, et me demander des conseils, me donnant sur les calomnies dont il était l'objet les renseignemens les plus satisfaisans. Je lui dis de me remettre des notes écrites ; elles me servirent à rédiger une lettre que je lui fis signer, que je publiai, et qui fut répétée dans la plupart des journaux de Paris. Les faits rapportés dans cette lettre ont tant d'intérêt pour l'histoire d'un des plus rares talens qui ont existé, que je crois devoir la rapporter ici. D'ailleurs, je regarde comme un devoir de ne rien négliger pour qu'une des plus belles gloires artistiques de notre époque soit vengée de ses calomniateurs.

« MONSIEUR,

« Tant de marques de bonté m'ont été prodiguées par le public français, il m'a décerné tant d'applaudissemens, qu'il faut bien que je croie à la célébrité qui, dit-on, m'avait précédé à Paris, et que je ne suis pas resté dans mes concerts trop au-dessous de ma réputation. Mais si quelque doute pouvait me rester à cet égard, il serait dissipé par le soin que je vois prendre à vos artistes de reproduire ma figure, et par le grand nombre de portraits de Paganini, ressemblans ou non, dont je vois tapisser les murs de votre capitale. Mais, monsieur, ce n'est point à de simples portraits que se bornent les spéculations de ce genre; car me promenant hier sur le boulevard des Italiens, je vis chez un marchand d'estampes une lithographie représentant *Paganini en prison*. Bon, me suis-je dit, voici d'honnêtes gens qui, à la manière de Basile, exploitent à leur profit certaine calomnie dont je suis poursuivi depuis quinze ans. Toutefois, j'examinais en riant cette mystification avec tous les détails que l'imagination de l'artiste lui a fournis, quand je m'aperçus qu'un cercle nombreux s'était formé autour de moi, et que chacun, confrontant ma figure avec celle du jeune homme représenté dans la lithographie, constatait combien j'étais changé depuis le temps de ma détention. Je compris alors que la chose avait été prise au sérieux par ce que vous appelez, je crois, *les badauds*, et je vis que la spéculation n'était pas mauvaise. Il me vint dans la tête que puisqu'il faut que tout le monde vive, je pourrais fournir moi-même quelques anecdotes aux dessinateurs qui veulent bien s'occuper de moi; anecdotes où ils pourraient puiser le sujet de facéties semblables à celle dont il est question. C'est pour leur donner de la publicité que je viens vous prier, monsieur, de vouloir bien insérer ma lettre dans votre *Revue musicale*.

« Ces messieurs m'ont représenté en prison; mais ils ne savent pas ce qui m'y a conduit, et en cela ils sont à peu près aussi instruits que moi et ceux qui ont fait courir l'anecdote. Il y a là-dessus plusieurs histoires qui pourraient fournir autant de sujets d'estampes. Par exemple, on a dit qu'ayant surpris mon rival chez ma maîtresse, je l'ai tué bravement par derrière, dans le moment où il était hors de combat. D'autres ont prétendu que ma fureur jalouse s'est exercée sur ma maîtresse elle-même; mais ils ne s'accordent pas sur la manière dont j'aurais mis fin à ses jours. Les uns veulent que je me sois servi d'un poignard; les autres que j'aie voulu jouir de ses souffrances avec du poison. Enfin, chacun a arrangé la chose suivant sa fantaisie : les lithographes pourraient user de la même liberté. Voici ce qui m'arriva à ce sujet à Padoue, il y a environ quinze ans. J'y avais donné un concert, et je m'y étais fait entendre avec quelque succès. Le lendemain j'étais assis à table d'hôte, moi soixantième, et je n'avais pas été remarqué lorsque j'étais entré dans la salle. Un des convives s'exprima en termes flatteurs sur l'effet que j'avais produit la veille. Son voisin joignit ses éloges aux siens, et ajouta : *L'habileté de Paganini n'a rien qui doive surprendre; il la doit au séjour de huit années qu'il a fait dans un cachot, n'ayant que son violon*

pour adoucir sa captivité. Il avait été condamné à cette longue détention pour avoir assassiné lâchement un de mes amis, qui était son rival. Chacun, comme vous pouvez croire, se récria sur l'énormité du crime. Moi, je pris la parole, et m'adressant à la personne qui savait si bien mon histoire, je la priai de me dire en quel lieu et dans quel temps cette aventure s'était passée. Tous les yeux se tournèrent vers moi : jugez de l'étonnement quand on reconnut l'acteur principal de cette tragique histoire! Fort embarrassé fut le narrateur. Ce n'était plus son ami qui avait péri; il avait entendu dire... on lui avait affirmé... il avait cru... mais il était possible qu'on l'eût trompé... Voilà, monsieur, comme on se joue de la réputation d'un artiste, parce que les gens enclins à la paresse ne veulent pas comprendre qu'il a pu étudier en liberté dans sa chambre aussi bien que sous les verrous.

« A Vienne, un bruit plus ridicule encore mit à l'épreuve la crédulité de quelques enthousiastes. J'y avais joué les variations qui ont pour titre *le Streghe* (les Sorcières), et elles avaient produit quelque effet. Un monsieur, qu'on m'a dépeint au teint pâle, à l'air mélancolique, à l'œil inspiré, affirma qu'il n'avait rien trouvé qui l'étonnât dans mon jeu; car il avait vu distinctement, pendant que j'exécutais mes variations, le diable près de moi, guidant mon bras et conduisant mon archet. Sa ressemblance frappante avec mes traits démontrait assez mon origine; il était vêtu de rouge, avait des cornes à la tête et la queue entre les jambes. Vous comprenez, monsieur, qu'après une description si minutieuse, il n'y avait pas moyen de douter de la vérité du fait; aussi beaucoup de gens furent-ils persuadés qu'ils avaient surpris le secret de ce qu'on appelle mes tours de force.

« Longtemps ma tranquillité fut troublée par ces bruits qu'on répandait sur mon compte. Je m'attachai à en démontrer l'absurdité. Je faisais remarquer que depuis l'âge de quatorze ans je n'avais cessé de donner des concerts et d'être sous les yeux du public; que j'avais été employé pendant seize années comme chef d'orchestre et comme directeur de musique à la cour de Lucques; que s'il était vrai que j'eusse été retenu en prison pendant huit ans, pour avoir tué ma maîtresse ou mon rival, il fallait que ce fût conséquemment avant de me faire connaître du public, c'est-à-dire qu'il fallait que j'eusse eu une maîtresse et un rival à l'âge de sept ans. J'invoquais à Vienne le témoignage de l'ambassadeur de mon pays, qui déclarait m'avoir connu depuis près de vingt ans dans la position qui convient à un honnête homme, et je parvenais ainsi à faire taire la calomnie pour un instant; mais il en reste toujours quelque chose, et je n'ai pas été surpris de la retrouver ici. Que faire à cela, monsieur? Je ne vois autre chose que de me résigner, et de laisser la malignité s'exercer à mes dépens. Je crois cependant devoir, avant de terminer, vous communiquer une anecdote qui a donné lieu aux bruits injurieux répandus sur mon compte. La voici : Un violoniste nommé D.......i, qui se trouvait à Milan en 1798, se lia avec deux hommes de mauvaise vie, et se laissa persuader de se transporter avec eux, la nuit, dans un village pour y assassiner le curé, qui passait pour avoir beaucoup d'argent. Heureusement le cœur faillit à l'un des coupables au moment de l'exécution, et il alla dénoncer ses complices. La gendarmerie se rendit sur les lieux, et s'empara de D.......i et de son compagnon au moment où ils arrivaient chez le curé. Ils furent condamnés à vingt années de fers, et jetés dans un cachot; mais le général Menou, après qu'il fût devenu gouverneur de Milan, rendit au bout de deux ans la liberté à l'artiste. Le croiriez-vous, monsieur? c'est sur ce fond qu'on a brodé toute mon histoire. Il s'agissait d'un violoniste dont le nom finissait en *i* : ce fut Paganini; l'assassinat devint celui de ma maîtresse ou

de mon rival, et ce fut encore moi qu'on prétendit avoir été mis en prison. Seulement, comme on voulait m'y faire découvrir ma nouvelle école de violon, on me fît grâce des fers qui auraient pu gêner mon bras. Encore une fois, puisqu'on s'obstine contre toute vraisemblance, il faut bien que je cède. Il me reste pourtant un espoir; c'est qu'après ma mort la calomnie consentira à abandonner sa proie, et que ceux qui se sont vengés si cruellement de mes succès laisseront en paix ma cendre.

« Agréez, etc.

« Signé PAGANINI. »

Lorsque je lui présentai cette lettre à signer, en présence de M. Pacini, éditeur de musique, il fit beaucoup d'objections contre la dernière phrase; il ne voulait point paraître consentir à rester la proie de la calomnie jusqu'à sa mort; j'eus beaucoup de peine à lui faire comprendre qu'après ses explications, son apparente résignation terminerait tout. Enfin il céda, et l'événement prouva que j'avais bien jugé; car les lithographies disparurent, et depuis lors il n'a plus été question de la scandaleuse anecdote.

En 1828 Paganini se rendit à Vienne : l'effet qu'il y produisit ne se peut décrire. « Au premier coup d'archet qu'il donna « sur son Guarneri (dit M. Schilling, en « style poétique, dans son Lexique uni- « versel de musique), on pourrait presque « dire au premier pas qu'il fit dans la « salle, sa réputation était décidée en « Allemagne. Enflammé comme par une « étincelle électrique, il rayonna et brilla « tout à coup comme une apparition mi- « raculeuse dans le domaine de l'art. » Il y a cette différence entre l'enthousiasme des Allemands et celui des Français, que le premier est toujours un peu sentimental et sérieux, tandis que celui des Français a de la turbulence, et n'est pas étranger à la gaieté. Lorsque Paganini parut sur le théâtre à son premier concert de l'Opéra de Paris, il y eut dans toute la salle une exclamation laudative, ce qui n'empêcha pas que son extérieur bizarre, et la singularité de ses gestes ne provoquassent le rire. Un long séjour dans la capitale de l'Autriche et des concerts multipliés n'affaiblirent pas l'impression que Paganini y avait produite à son arrivée. La même admiration l'accueillit dans toutes les grandes villes de l'Allemagne : Prague seule lui montra quelque froideur, peut-être parce que la population de cette ville compte un grand nombre de violonistes d'une certaine habileté. Après trois années de voyages et de succès en Autriche, en Bohême, en Saxe, en Bavière, en Prusse, et dans les provinces rhénanes, l'artiste célèbre arriva à Paris et donna son premier concert à l'Opéra, le 9 mars 1831. Ses études de violon publiées depuis longtemps dans cette ville, sortes d'énigmes qui avaient mis en émoi tous les violonistes; la renommée européenne de l'artiste; ses voyages en Allemagne et l'éclat de ses succès à Vienne, à Berlin, à Munich, à Francfort, avaient excité parmi les artistes français et dans le public un vif intérêt de curiosité. Il serait impossible de décrire l'enthousiasme dont l'auditoire fut saisi en écoutant cet homme extraordinaire; l'émotion alla jusqu'au délire, à la frénésie. Après lui avoir prodigué des applaudissemens pendant et après chaque morceau, l'assemblée le rappela pour lui témoigner par des acclamations unanimes l'admiration dont elle était saisie. Une rumeur générale se répandit ensuite dans toutes les parties de la salle, et partout on entendit des exclamations d'étonnement et de plaisir. Les mêmes effets se reproduisirent à tous les autres concerts qui furent donnés par Paganini à Paris.

Vers le milieu du mois de mai, il s'éloigna de cette ville pour se rendre à Londres où il excita aussi la plus vive curiosité, mais non cet intérêt artistique et intelligent qui l'avait accueilli dans la capitale de la France. Le prix élevé des

places qu'il fixa pour ses concerts lui fit prodiguer l'injure et l'outrage par les journaux anglais : comme si l'artiste n'avait pas le droit de fixer le prix des produits de son talent ! comme s'il imposait l'obligation de venir l'entendre ! Les concerts où Paganini joua à Londres, et les excursions qu'il fit dans toute l'Angleterre, en Écosse et en Irlande, lui procurèrent des sommes considérables, qui s'accrurent encore dans ses voyages en France, en Belgique et en Angleterre pendant les années suivantes. De retour en Italie dans l'été de 1834, il y fit l'acquisition de propriétés considérables, entre autres de la *villa Gajona*, près de Parme. Le 14 novembre de la même année il donna à Plaisance un concert au bénéfice des indigens, le seul où il se soit fait entendre en Italie depuis 1828. Pendant l'année 1835 il vécut alternativement à Gênes, à Milan et dans sa retraite près de Parme. Le choléra qui sévissait alors à Gênes, fit répandre le bruit de sa mort ; les journaux annoncèrent cet événement, et firent à l'artiste des articles nécrologiques ; mais on apprit ensuite que bien que sa santé fût dans un état déplorable, il n'avait pas été atteint par le fléau.

En 1836 des spéculateurs l'engagèrent à leur donner l'appui de son nom et de son talent pour la fondation d'un Casino dont la musique était le prétexte, et dont le jeu était l'objet réel : cet établissement, dont les dépenses furent excessives, s'ouvrit dans un des plus beaux quartiers de Paris, sous le nom de *Casino Paganini ;* mais le gouvernement n'accorda pas l'autorisation qu'on avait espérée pour en faire une maison de jeu, et les spéculateurs furent réduits au produit des concerts qui n'égalèrent pas les dépenses. Le dépérissement progressif des forces de Paganini ne lui permit pas de s'y faire entendre ; pour prix des fatigues qu'il avait éprouvées pour se rendre à Paris et de la perte de sa santé, on lui fit un procès qu'il perdit, et les tribunaux, sans avoir entendu sa défense, le condamnèrent à payer cinquante mille francs aux créanciers des spéculateurs, et ordonnèrent qu'il serait privé de sa liberté jusqu'à ce qu'il eût satisfait à cette condamnation. Au moment où cet arrêt était rendu, Paganini se mourait à Nice, après avoir langui quelque temps dans le midi de la France. Ce grand artiste expira le 27 mai 1840, à l'âge de cinquante-six ans, laissant à un fils qu'il avait eu d'une cantatrice italienne des richesses considérables.

Les artistes qui ont entendu Paganini savent ce qui le distinguait des autres violonistes célèbres ; mais dans vingt-cinq ou trente ans il n'existera peut-être plus un seul musicien qui, l'ayant entendu, pourra dire quelle était la nature de son talent : je crois donc devoir entrer ici dans quelques détails sur la signification de son talent, et sur les moyens qui lui servaient à réaliser sa pensée dans l'exécution. Ainsi que je l'ai déjà dit, un dévouement à l'étude, dont il y a peu d'exemples, avait conduit Paganini à triompher sans peine des plus grandes difficultés. Ces difficultés, il se les créait lui-même, dans le but de donner plus de variété aux effets, et d'augmenter les ressources de l'instrument ; car on voit que ce fut là l'objet qu'il se proposa dès qu'il fut en âge de réfléchir sur sa destination individuelle. Après avoir joué la musique des anciens maîtres, notamment de Corelli, Vivaldi, Tartini, puis de Pugnani et de Viotti, il comprit qu'il lui serait difficile d'arriver à une grande renommée dans la route qu'avaient suivie ces artistes. Le hasard fit tomber entre ses mains le neuvième œuvre de Locatelli (*voyez* ce nom) intitulé *L'Arte di nuova modulazione,* et dès le premier coup d'œil il y aperçut un monde nouveau d'idées et de faits, qui n'avaient point eu dans la nouveauté le succès mérité, à cause de leur excessive difficulté, et peut-être aussi parce que le moment n'était pas venu, à l'époque où Locatelli publia son ouvrage, pour sortir

des formes classiques. Les circonstances étaient plus favorables pour Paganini, car le besoin d'innovation est précisément celui de son siècle. En s'appropriant les moyens de son devancier, en renouvelant d'anciens effets oubliés (*voyez* JEAN-JACQUES WALTHER), en y ajoutant ce que son génie et sa patience lui faisaient découvrir, il parvint à cette variété, objet de ses recherches, et plus tard, caractère distinctif de son talent. L'opposition des différentes sonorités, la diversité dans l'accord de l'instrument, l'emploi fréquent des sons harmoniques simples et doubles, les effets de cordes pincées réunis à ceux de l'archet, les *staccato* de différens genres, l'usage de la double et même de la triple corde, une prodigieuse facilité à exécuter les intervalles de grand écart avec une justesse parfaite, enfin une variété inouïe d'accens d'archet : tels étaient les moyens dont la réunion composait la physionomie du talent de Paganini ; moyens qui tiraient leur prix de la perfection de l'exécution, d'une exquise sensibilité nerveuse, et d'un grand sentiment musical. A la manière dont l'artiste se posait en s'appuyant sur une hanche, à la disposition de son bras droit et de sa main sur la hausse de son archet, on aurait cru que le coup de celui-ci devait être donné avec gaucherie, et que le bras devait avoir de la roideur; mais bientôt on s'apercevait que le bras et l'archet se mouvaient avec une égale souplesse, et que ce qui paraissait être le résultat de quelque défaut de conformation, était dû à l'étude approfondie de ce qui était le plus favorable aux effets que l'artiste voulait produire. L'archet ne sortait pas des dimensions ordinaires ; mais par l'effet d'une tension plus forte que l'ordinaire, la baguette était un peu moins rentrée. Il est vraisemblable qu'en cela Paganini avait eu pour but de faciliter le rebondissement de l'archet dans le *staccato* qu'il fouettait et jetait sur la corde d'une manière toute différente de celle des autres violonistes. Dans la notice qu'il a écrite sur lui-même en langue italienne, il dit qu'à son arrivée à Lucques on fut étonné de la longueur de son archet et de la grosseur de ses cordes; mais plus tard il s'aperçut sans doute de la difficulté de faire vibrer de grosses cordes dans toutes leurs parties, et conséquemment d'en obtenir un son pur, car il en diminua progressivement la dimension, et lorsqu'il se fit entendre à Paris, ses cordes étaient au-dessous de la grosseur moyenne. Les mains de Paganini étaient grandes, sèches et nerveuses. Par l'effet d'un travail excessif, tous ses doigts avaient acquis une souplesse, une aptitude dont il est impossible de se faire une idée. Le pouce de la main gauche se renversait même à volonté jusque sur la paume de la main, lorsque cela était nécessaire pour certains effets du démanché.

La qualité du son que Paganini tirait de l'instrument était belle et pure, sans être excessivement volumineuse, excepté dans certains effets, où il était visible qu'il rassemblait toutes ses forces pour arriver à des résultats extraordinaires. Mais ce qui distinguait surtout cette partie de son talent, c'était la variété de voix qu'il savait tirer des cordes par des moyens qui lui appartenaient, ou qui, après avoir été découverts par d'autres, avaient été négligés, parce qu'on n'en avait pas aperçu toute la portée. Ainsi, les sons harmoniques, qui avaient toujours été considérés plutôt comme un effet curieux et borné que comme une ressource réelle pour le violoniste, jouaient un rôle important dans le jeu de Paganini. Ce n'était pas seulement comme d'un effet isolé qu'il s'en servait, mais comme d'un moyen artificiel pour atteindre à de certains intervalles, que la plus grande extension d'une main fort grande ne pouvait embrasser. C'était aussi par les sons harmoniques qu'il était parvenu à donner à la quatrième corde des ressources dont l'étendue était de trois octaves. Avant Paganini, personne n'avait imaginé que hors des harmoniques naturels il fût possible d'en exécuter de dou-

bles en tierce, quinte, sixte, enfin qu'on pût faire marcher à l'octave des sons naturels et des sons harmoniques; tout cela, Paganini l'exécutait dans toutes les positions, avec une facilité merveilleuse. Dans le chant, il employait fréquemment un effet de vibration frémissante qui avait de l'analogie avec la voix humaine; mais par les glissemens affectés de la main qu'il y joignait, cette voix était celle d'une vieille femme, et le chant avait les défauts et le mauvais goût qu'on reprochait autrefois à certains chanteurs français. L'intonation de Paganini était parfaite, et cette qualité si rare n'était pas un de ses moindres avantages sur la plupart des autres violonistes.

Après avoir rendu hommage dans l'appréciation du talent de ce grand artiste, il est nécessaire de le considérer dans l'impression générale que laissait son exécution. Beaucoup de personnes trouvaient son jeu poétique et particulièrement remarquable dans le chant : je viens de dire les motifs qui ne me permettent pas de partager leur opinion à cet égard. Ce que j'éprouvais en l'écoutant était de l'étonnement, de l'admiration sans bornes; mais je n'étais point touché, point ému du sentiment qui me paraît inséparable de la musique véritable. La poésie du jeu du grand violoniste consistait surtout dans le brillant, et, si j'ose m'exprimer ainsi, dans la *maestrie* de son archet; mais il n'y avait point de véritable tendresse dans ses accens. Et ce qui prouve que sa supériorité consistait dans son adresse merveilleuse à se servir de ses ressources propres, plutôt que dans l'expansion d'un profond sentiment, c'est qu'il s'est montré à Paris au-dessous du médiocre dans deux concertos de Kreutzer et de Rode, infiniment moins difficiles que ses propres compositions, et que je l'ai trouvé d'une nullité absolue dans le quatuor. C'était Paganini, moins le caractère distinctif de son talent : ce n'était plus rien. Si l'on considère les découvertes de cet artiste célèbre dans leur application aux progrès de l'art et à la musique sérieuse, on verra que leur influence a été bornée, et que ces choses n'ont été bonnes qu'entre ses mains. Il a eu quelques imitateurs chez qui l'imitation a tué le talent naturel. L'art de Paganini est un art à part, qui est né avec lui, et dont il a emporté le secret dans la tombe.

Je viens de me servir d'un mot qu'il répétait souvent; car il assurait que son talent était le résultat d'un secret découvert par lui, et qu'il révélerait avant sa mort, dans une méthode de violon qui n'aurait qu'un petit nombre de pages, et qui jetterait tous les violonistes dans la stupéfaction. Un tel artiste devait être de bonne foi; mais ne se trompait-il point? n'était-il pas sous l'influence d'une illusion? Y a-t-il un autre secret que celui que la nature met dans le cœur de l'artiste, dans l'ordre et dans la persévérance de ses études? Je ne le crois pas. Quoi qu'il en soit, la mort n'a pas permis que le secret dont parlait Paganini fût divulgué.

Un grand mérite se révélait dans les compositions de Paganini : nouveauté dans les idées, élégance dans les formes, richesse dans l'harmonie et variété dans les effets de l'instrumentation; telles étaient les qualités qu'on remarquait dans ses concertos. Il n'avait pas voulu consentir à les publier avant d'avoir terminé ses voyages et d'être retourné en Italie : il est à craindre qu'ils ne paraissent jamais, car je crois être certain que Paganini n'avait écrit que l'orchestre, et que la partie principale du violon n'était que dans sa mémoire. Dans la notice qu'il a écrite sur lui-même (*voyez* la *Revue musicale,* t. 9, p. 144), il ne reconnaît, parmi les œuvres publiés sous son nom, que les suivans : 1° 24 caprices ou études pour violon seul, op. 1, Milan, Ricordi; Paris, Pacini. 2° 6 sonates pour violon et guitare, op. 2, *ibid.* 3° 6 *idem*, op. 3, *ibid.* 4° 3 quatuors pour violon, alto, guitare et violoncelle,



op. 4, Milan, Ricordi; Paris, Richault. 5° 3 *idem*, op. 5, Milan, Ricordi. Toutes les autres productions publiées sous le nom de Paganini sont des fraudes mercantiles.

Beaucoup de notices sur la vie et le talent de Paganini ont été publiées soit dans des recueils, soit séparément; les principales sont : 1° *Paganini's Leben und Treiben als Kunstler und als Mensch* (Vie et aventures de Paganini, considéré comme artiste et comme homme), Prague, Calve, 1830, in-8° de 410 pages. M. Schottky, professeur à Prague, est auteur de ce livre, qui n'est en quelque sorte qu'une compilation des journaux allemands : on y trouve le portrait de l'artiste. Un extrait de cet ouvrage a paru à Hambourg sous ce titre : 2° *Paganini's Leben und Charakter* (Vie et caractère de Paganini), in-8°. 3° *Paganini in seinem Reisewagen und Zimmer, in seinen redseligen Stunden, in gesellschaftlichen Zirkeln und seinen Concerten* (Paganini dans sa chaise de poste et dans sa chambre, etc.). Brunswick, Vieweg, 1830, in-8° de 68 pages. M. George Harry's, auteur de cet écrit, est un Anglais attaché à la cour de Hanovre, qui a suivi Paganini dans toute l'Allemagne, pour l'étudier comme homme et comme artiste, dans le but d'écrire cette notice, où Paganini trouvait de l'exactitude. 4° M. Schütz, professeur à Halle, a annoncé un écrit intitulé : *Leben, Character und Kunst N. Paganini's, eine Skizze* (Esquisse de la vie, du caractère et de l'art de Nicolas Paganini), Leipsick, Rein, in-8°. J'ignore si cet opuscule a paru. 5° *Notice sur le célèbre violoniste Nicolo Paganini*, par M. J. Imbert de la Phalèque, Paris, E. Guyot, in-8° de 66 pages, avec portrait (*voyez* sur cet écrit la *Revue musicale*, t. VII, p. 33). 6° *Paganini, sa vie, sa personne et quelques mots sur son secret, par G. E. Anders*, Paris, Delaunay, 1831, in-8° de 3 feuilles (*voyez* sur cet écrit la *Revue musicale*, t. XI, p. 46). 7° *Paganini et Bériot, ou Avis aux artistes qui se destinent à l'enseignement du violon, par Fr. Fayolle*, Paris, Legouest, 1831, in-8° (*voyez* sur cet opuscule la *Revue musicale*, t. XI, p. 97-100, 105-107). Bennati avait composé une *Notice physiologique sur le célèbre violoniste Paganini*, qu'il a lue à l'Académie royale des sciences, en 1831, et dont il a été publié des extraits dans la *Revue musicale* (t. XI, p. 113-116); j'ignore si ce morceau a été imprimé.

PAGENDARM (JACQUES), *cantor* à Lubeck, naquit à Hervorden, le 6 décembre 1646. Après avoir fréquenté les écoles de Hildesheim et de Magdebourg, il suivit les cours des universités de Helmstadt et de Wittenberg. En 1670 il obtint la place de chantre à Osnabruck, et neuf ans après il eut le même emploi à Lubeck, où il fut installé le 28 août 1679. A cette occasion il prononça un discours sur la musique, qui n'a point été imprimé. Il mourut le 14 janvier 1706, après avoir rempli honorablement ses fonctions pendant vingt-sept années. On a de sa composition : *Cantiones sacræ, quæ cœtus Lubecensis scolast. sub horarum intervallis canere consuevit*, Lubeck, in-8°.

PAGI (FRANÇOIS), né à Lambesc, en 1654, entra de bonne heure dans l'ordre des cordeliers. Après avoir enseigné quelque temps la philosophie, il obtint de ses supérieurs la permission de se livrer entièrement aux travaux littéraires et aux recherches de chronologie; mais une chute qu'il fit le contraignit à un repos absolu, et après avoir langui onze ans, il mourut à Orange, le 21 janvier 1721. On a de lui : *Breviarum historico-chronologico-criticum, illustrium Pontificum romanorum gesta, conciliorum generalium acta*, etc. *complectens*, Anvers (Genève), 1717-27, 4 vol. in-4°. On y trouve des recherches intéressantes sur les encouragemens donnés par les papes à la musique d'église.

PAGIN (ANDRÉ-NOËL), violoniste célè-

bre, né en 1721 [1], fit dans sa jeunesse un voyage en Italie dans le but d'entendre Tartini, dont il reçut des leçons. De retour à Paris, il s'y fit entendre au concert spirituel en 1750. D'abord il y eut de brillans succès ; mais sa persévérance à ne jouer que de la musique de son maître parut aux musiciens français une insulte pour les violonistes nationaux ; ils se liguèrent contre lui, et lui firent donner un jour des applaudissemens ironiques, qui lui firent prendre la résolution de ne plus paraître en public. Le duc de Clermont, son protecteur, le consola de sa disgrâce, en lui accordant un emploi honorable dans sa maison. Depuis cette époque, Pagin cessa de faire sa profession de la musique, et ne se fit plus entendre que dans les salons de quelques grands seigneurs, et chez ses amis. En 1770, Burney l'entendit à Paris, et admira la belle qualité de son qu'il tirait de l'instrument, son expression dans l'adagio, et la légèreté de son archet dans les traits brillans. L'époque de la mort de ce virtuose est ignorée. On a gravé de sa composition à Paris, en 1748, six sonates pour violon, avec basse. M. Cartier a inséré l'adagio de la sixième dans sa Division des écoles de violon, sous le nº 139.

PAINI (FERDINAND), né à Parme, vers 1775, reçut des leçons de contrepoint de Ghiretti, et se livra à la composition dramatique. Il donna à Milan, à Parme et à Venise quelques opéras dont plusieurs obtinrent du succès. Parmi ces ouvrages on remarque : 1º *La Giardiniera brillante*. 2º *Il Portantino*. 3º *La Figlia dell' aria*. 4º *La Cameriera astuta*. 5º *Marc-Antonio*. 6º *La Moglie saggia*. Ce dernier opéra a été joué au théâtre *Re* de Milan, dans la saison du carnaval, en 1815. Je n'ai point de renseignemens sur a suite de la carrière de cet artiste.

PAISIBLE (. . . .), flûtiste et compositeur français, vécut en Angleterre dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il était à Londres vers 1680. On connaît de lui des trios pour instrumens qui ont été publiés à Londres, sous ce titre : *Musick performed before her Majesty and the new King of Spain, being overtures* 3 (Musique exécutée devant Sa Majesté et le nouveau roi d'Espagne, consistant en trois ouvertures). Paisible est aussi auteur des ouvrages dont les titres suivent : 1º *Pièces à 3 et 4 parties pour les flûtes, violons et hautbois*, Amsterdam, Roger. 2º *Quatorze sonates à 2 flûtes*, idid. 3º *Six sonates à 2 flûtes*, ibid.

PAISIBLE (. . . .), violoniste distingué, naquit à Paris en 1745, et reçut des leçons de Gaviniès. Son talent et la protection de son maître le firent entrer dans l'orchestre du concert spirituel et dans la musique de la duchesse de Bourbon-Conti. Le désir de se faire connaître lui fit parcourir ensuite une partie de la France, les Pays-Bas, l'Allemagne, et le conduisit à Saint-Pétersbourg. Partout il recueillit des applaudissemens. Il avait espéré de se faire connaître de l'impératrice Catherine, mais Lolli, alors au service de cette souveraine, sut l'écarter par ses intrigues. La recette de deux concerts qu'il donna n'ayant pu suffire à son entretien, il s'engagea au service d'un seigneur russe, qui le conduisit à Moscou ; mais bientôt les dégoûts de cette position la lui firent abandonner. Il essaya de donner encore des concerts, dont les frais absorbèrent le produit. Demeuré sans ressources, il ne lui restait plus qu'à donner des leçons ; mais il ne put s'y résoudre, dans la crainte de porter préjudice à son talent. Il promit à ses créanciers qu'il se libérerait envers eux dès qu'il serait retourné à Saint-Pétersbourg ; mais arrivé dans cette ville, et n'y trouvant pas les ressources qu'il avait espéré, il se tua d'un coup de pistolet, en 1781, laissant une lettre où il priait ses amis de payer

[1] C'est par erreur que Choron et Fayolle, d'après Gerber, l'ont fait naître en 1730 : Beffara a vérifié l'année de sa naissance d'après des dates authentiques.

ses dettes avec le produit de la vente de son violon et de ses autres effets, dont la valeur surpassait de beaucoup la somme de dix-sept cents roubles qu'il devait. Telle fut la fin déplorable de cet artiste, dont le talent méritait un meilleur sort. On a gravé de sa composition : 1° Deux concertos pour le violon, op. 1, Paris. 2° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 2, Londres. 3° Six *idem*, op. 3, Paris.

PAISIELLO (JEAN), compositeur célèbre, fils d'un artiste vétérinaire, naquit à Tarente, le 9 mai 1741. Dès l'âge de cinq ans, ses parens le firent entrer au collége des jésuites du lieu de sa naissance. Le chevalier Guarducci, maître de chapelle de l'église des capucins, ayant remarqué pendant le chant des offices que le jeune Paisiello était doué d'une belle voix de contralto et d'une oreille musicale, lui fit chanter de mémoire quelques solos dans sa musique, et fut si satisfait de son intelligence, qu'il donna à ses parens le conseil de l'envoyer étudier à Naples sous la direction de quelque maître habile. Ceux-ci eurent d'abord beaucoup de peine à se décider à se séparer de leur fils ; mais ses heureuses dispositions pour la musique leur firent prendre enfin la résolution de lui faire étudier cet art, et après l'avoir confié à un prêtre, nommé Charles Resta, pour lui en enseigner les élémens, son père le conduisit à Naples au mois de mai 1754, et parvint à le faire admettre comme élève au Conservatoire de S. Onofrio, alors dirigé par Durante. Ce savant maître touchait alors à la fin de sa glorieuse carrière; cependant il eut bientôt discerné l'heureuse organisation de son nouvel élève; il lui donna des leçons dans lesquelles il fut remplacé deux ans après, par Cotumacci et Abos, qui professaient les mêmes doctrines. Après cinq ans de séjour dans l'école, Paisiello obtint le titre non de *premier maître*, comme le disent Choron, Fayolle et Lesueur, dans leurs notices, mais celui de maître primaire, c'est-à-dire, élève répétiteur. Pendant quatre autres années, il écrivit des messes, psaumes, motets, oratoires, et pour marquer la fin de ses études, en 1763, il composa un intermède, qui fut exécuté sur le petit théâtre du Conservatoire. Le charme mélodique et la touche légère de cette première production dramatique eurent du retentissement en Italie ; ces qualités, auxquelles le compositeur a dû la plupart de ses succès, lui procurèrent immédiatement l'avantage d'être appelé à Bologne, pour y écrire deux opéras bouffes, *La Pupilla* et *Il Mondo a roverscio*, au théâtre Marsigli. Leur succès eut tant d'éclat, que la réputation du jeune compositeur s'étendit en un instant dans toute l'Italie. Modène l'appela pour écrire l'opéra bouffe intitulé *La Madama umorista*, et deux opéras sérieux (*Demetrio* et *Artaserces*). A Parme, les trois opéras bouffes *Le Virtuose ridicole, Il Negligente, I Bagni di Abano*, justifièrent et accrurent l'opinion déjà formée de son talent. Appelé à Venise, il y vit le plus brillant succès couronner ses opéras *Il Ciarlone, L'Amore in ballo*, et *La Pescatrice*. Bientôt après il reçut un engagement pour Rome. Rome, alors l'arbitre de la renommée des musiciens de l'Italie, y mettait le sceau, et quelquefois y portait un échec, par la sévérité ou par le caprice de ses jugemens. Paisiello ne fut point effrayé du dangereux honneur qui lui était réservé. Ce fut là qu'il écrivit *Il Marchese di Tulipano*, délicieuse composition qui fut accueillie dans toute l'Europe par une vogue sans exemple à cette époque, et dont la traduction commença, vingt ans plus tard, la réputation du chanteur français Martin, à l'Opéra-Comique. Cependant une dernière épreuve difficile était réservée à Paisiello, car on l'appelait à Naples, où brillaient de grands artistes dont il allait devenir le rival. A leur tête était Piccinni, alors le plus illustre compositeur dramatique de l'Italie. Paisiello, dit M. Quatremère de Quincy, dans sa notice sur ce

maître, se garda bien de lui faire soupçonner la moindre prétention de se mettre en parallèle avec lui. Il n'en approchait qu'avec la soumission d'un inférieur, avec tous les égards d'un élève docile, laissant à ses propres ouvrages le soin de lui préparer un compétiteur dangereux. Quelques succès d'éclat, entre lesquels on remarque celui de *L'Idolo Cinese*, achevèrent de placer Paisiello au nombre des compositeurs italiens de premier ordre. Ce dernier opéra fut joué dans l'intérieur du palais, sur le petit théâtre de la cour ; honneur qui, jusqu'alors n'avait été accordé qu'aux opéras sérieux. Venise, Rome, Milan, Turin, appelèrent tour à tour et à plusieurs reprises son auteur, dont la prodigieuse fécondité égalait le talent. Le départ de Piccinni pour la France l'aurait laissé à Naples sans rivaux, si le jeune Cimarosa ne lui eût préparé de dangereuses luttes. Il est pénible d'avouer que ce ne fut pas seulement avec les armes du talent que Paisiello se mesura avec lui, et qu'en plus d'une occasion il eut recours à l'intrigue, aux cabales, pour empêcher, ou du moins pour atténuer les succès de son émule. Les mêmes moyens furent employés par lui contre Guglielmi, lorsque celui-ci revint de Londres, après une absence de quinze ans, avec une verve de talent qui ne semblait pas devoir se trouver dans un homme de son âge.

Le due Contesse et *La Disfatta di Dario*, venaient de mettre le sceau à la réputation de Paisiello, à Rome, en 1777, lorsque des offres avantageuses lui parvinrent à la fois de Vienne, de Londres et de Saint-Pétersbourg ; il accepta celles de l'impératrice Catherine, et le 25 juillet 1777 [1], il s'éloigna de Naples pour se rendre en Russie. Le traitement qui lui avait été accordé, et les divers avantages dont il jouissait avaient porté son revenu à neuf mille roubles, qui représentaient alors une somme d'environ trente mille fr. Jamais situation si magnifique n'avait été celle d'un compositeur dramatique ; mais la fécondité de Paisiello, pendant les neuf années de son séjour en Russie, égala la libéralité de Catherine. Au nombre des compositions qu'il écrivit au service de la cour de Saint-Pétersbourg, on remarque *La Serva padrona*, *Il Matrimonio inaspettato*, *Il Barbiere di Seviglia*, *I Filosofi imaginari*, *La finta Amante*, ouvrage composé pour l'entrevue de Catherine avec Joseph II, à Mohilow, *Il Mondo della Luna*, *La Nitteti*, *Lucinda ed Artemidoro*, *Alcide al Bivio*, *Achille in Sciro*, des cantates et des pièces de piano pour la grande-duchesse Marie Federowna. Quelques-unes de ces productions sont comptées parmi les plus belles de l'auteur. Comblé des faveurs de Catherine, Paisiello reprit le chemin de l'Italie après huit ans de séjour à la cour de Saint-Pétersbourg, s'arrêtant d'abord à Varsovie, où il composa l'oratorio de *la Passion*, sur le poème de Métastase, pour le roi Poniatowski, puis à Vienne, où il écrivit pour l'empereur Joseph II douze symphonies concertantes à grand orchestre, et l'opéra bouffe *Il Re Teodoro*, qui renferme un septuor devenu célèbre dans toute l'Europe, délicieuse composition d'un genre absolument neuf alors, et modèle de suavité, d'élégance et de verve comique.

Cependant, au moment même où sa brillante imagination enfantait ce bel ouvrage, le bruit se répandait à Rome que Paisiello avait ressenti l'influence des glaces du Nord. L'origine de cette opinion se trouvait dans les partitions du *Barbier de Séville*, de *I Filosofi imaginari*, et de *Il Mondo della Luna*, qui, transpor-

[1] Dans les notes que Paisiello a fournies à Choron pour sa biographie, il a placé la date de son départ un an avant celle-ci ; mais il usait en cela d'adresse pour démentir les bruits désavantageux qui s'étaient répandus contre lui, à l'occasion de ses intrigues pour empêcher les succès de Guglielmi, pendant le carnaval de 1777. La date que je donne est certaine ; elle résulte de celle de la représentation de l'opéra de Paisiello *Dal finto il vero*, à Naples, au mois de juin 1777.

tées en Italie, n'avaient pas paru empreintes du charme répandu dans les ouvrages de la jeunesse de leur auteur. Soumis à l'impression du goût des peuples du Nord pour des combinaisons plus fortes que celle des airs, objets de la passion exclusive des Italiens, il avait multiplié dans ces partitions les morceaux d'ensemble, et avait jeté dans la coupe de ses ouvrages une variété de moyens et d'effets dont le mérite était mal apprécié par ses compatriotes. Une sorte de prévention défavorable l'accueillit donc lorsqu'il se rendit à Rome, pour y écrire, au carnaval de 1785, l'opéra bouffe *L'Amor ingegnioso*. La pièce d'abord accueillie avec froideur, se vit menacée d'une chute au *finale* du premier acte, et ne se releva qu'au second. Blessé de l'idée de l'affront qu'il avait seulement entrevu, Paisiello, habitué depuis longtemps à ne rencontrer que des succès, se promit de ne plus écrire pour les théâtres de Rome, et l'on remarque en effet qu'il n'accepta plus d'engagement pour cette ville. Il est singulier que les Romains, après avoir montré si peu de penchant pour les ouvrages écrits par le compositeur en Russie, aient ensuite éprouvé tant de sympathie pour *le Barbier de Séville,* un de ces ouvrages, qu'ils voulurent faire expier à Rossini l'audacieuse entreprise d'une musique nouvelle sur le même sujet.

Naples, où la faveur du roi fixa l'artiste célèbre, obtint depuis lors presque seule les fruits d'une imagination dont l'âge semblait accroître l'activité. Il y passa treize années qui furent marquées par la composition de quelques-uns de ses plus beaux ouvrages; de ceux où l'on remarque surtout une sensibilité, une éloquence de cœur dont la source n'était pourtant que dans sa tête. Telles sont les partitions de *La Molinara*, de *Nina*, des *Zingari in fiera*, qui virent le jour à cette époque de la vie de Paisiello. L'absence de Cimarosa, celle de Guglielmi, le laissaient à Naples sans compétiteur; car aucun autre musicien de cette époque ne pouvait prétendre à se poser comme son rival. A son retour de Russie, le roi Ferdinand IV le chargea de la direction de sa chapelle, et lui accorda un traitement de douze cents ducats. En 1788 le roi de Prusse lui fit faire des offres avantageuses, pour l'engager à se rendre à Berlin; mais Paisiello n'accepta pas cette invitation, et resta fidèle à l'engagement qu'il avait contracté avec la cour de Naples. Invité bientôt après à faire un second voyage en Russie, il allégua les mêmes motifs qui lui avaient fait refuser les offres du roi de Prusse. Enfin, des propositions lui furent faites pour l'attirer à Londres; ne pouvant s'y rendre, il envoya à l'entrepreneur du théâtre italien de cette ville la partition de *la Locanda,* opéra bouffe qui fut joué ensuite à Naples, avec l'addition d'un quintette, sous le titre de *Il Fanatico in Berlina*. En 1797, le général Bonaparte mit au concours la composition d'une marche funèbre, à l'occasion de la mort du général Hoche; Paisiello et Cherubini envoyèrent chacun le morceau demandé, et le général décida en faveur de Paisiello, quoiqu'en cette circonstance l'auteur de *Nina* ne pût soutenir la comparaison avec celui de *Médée*. Deux ans après, une révolution éclata à Naples; la cour se retira en Sicile, et le gouvernement prit la forme républicaine. Effrayé par la perte de ses emplois et inquiet sur son avenir, Paisiello, qui n'avait pas quitté Naples, parut adopter les principes de ce gouvernement, et obtint le titre et le traitement de directeur de la musique nationale. Dans les réactions qui suivirent la restauration de la monarchie, on lui fit un crime de ses démarches et de la position qu'il avait occupée pendant les temps de trouble; il tomba dans la disgrâce de la reine, perdit sa qualité de maître de chapelle du roi, et fut privé de ses appointemens. Pour obtenir son pardon, il ne lui fallut pas moins de deux ans d'humbles soumissions, de témoignages de repentir feint ou vérita-

ble, et de sollicitations des personnages les plus considérables de la cour. Enfin son titre et ses émolumens lui furent rendus; mais peu de temps après, le premier consul Bonaparte le fit demander au roi de Naples, pour organiser et diriger sa chapelle: Ferdinand IV donna l'ordre à Paisiello de se rendre à Paris, et cet artiste célèbre y arriva au mois de septembre 1802. Le premier consul traita son musicien de prédilection avec magnificence; car une somme considérable lui fut payée pour ses dépenses de voyage, on lui donna un logement splendidement meublé, un carrosse de la cour, douze mille francs de traitement, et une gratification annuelle de dix-huit mille francs. Les grands musiciens que la France possédait alors ne virent pas sans une sorte de dépit une préférence si marquée accordée à un artiste étranger, dont ils n'estimaient peut-être pas eux-mêmes le mérite à sa juste valeur. Une lutte secrète s'engagea entre les partisans de Paisiello et le Conservatoire; Méhul fit contre l'engouement pour la musique italienne la triste plaisanterie de *l'Irato*, et par représailles, Paisiello ne s'entoura, dans la composition de la chapelle des Tuileries, que des antagonistes de Méhul et de Cherubini. Dans les notes qu'il a fournies à Choron pour sa biographie, il dit que les emplois de directeur de l'Opéra et du Conservatoire lui furent offerts et qu'il les refusa; mais ce fait manque d'exactitude, au moins à l'égard du Conservatoire, car cette école était alors dans l'état le plus prospère, et M. Sarrette déployait dans son administration un talent incontestable.

Il n'existait point à Paris de musique pour le service de la chapelle du premier consul; Paisiello écrivit pour cette chapelle seize offices complets, composés de messes, motets et antiennes. Il composa aussi pour le couronnement de Napoléon, en 1804, une messe et un *Te Deum* à deux chœurs et à deux orchestres. En 1803, il donna à l'Opéra *Proserpine*, pièce de Quinault remise en trois actes par Guillard. Cet ouvrage ne réussit pas. Parvenu à l'âge de plus de soixante-deux ans, l'auteur du *Roi Théodore* et de *Nina* touchait à cette époque de la vie où l'imagination, en sa qualité de première venue, est aussi la première à nous quitter. Il comprit ce que l'intérêt de sa gloire lui conseillait. Résolu de ne plus courir de nouveaux hasards à la scène, et peut-être blessé de n'avoir produit qu'une faible sensation par sa présence à Paris, il saisit le prétexte de la santé de sa femme pour solliciter sa retraite, qui ne lui fut accordée qu'à regret, mais qu'il obtint enfin. Avant qu'il partît, Napoléon le pria de désigner son successeur; l'amitié d'une part, et de l'autre sa rancune contre le Conservatoire, qu'il ne croyait pas étranger à la chute de *Proserpine*, lui fit nommer Lesueur, jusqu'alors à peu près inconnu à l'empereur, et qui, sortant tout à coup de la misère où il languissait, se trouva porté au plus beau poste qu'un musicien pût occuper en France.

De retour à Naples, Paisiello y reprit son service auprès du roi; mais peu de temps après, l'ancienne dynastie fut obligée de se retirer en Sicile, et Joseph, frère de Napoléon, monta sur le trône. Il maintint le vieux maître dans ses emplois de directeur de la chapelle et de la musique de la chambre. Son traitement fut fixé à dix-huit cents ducats. Dans le même temps, Napoléon lui fit remettre par son frère la croix de la Légion d'honneur, avec le brevet d'une pension de mille francs. Il composa pour la chapelle de la nouvelle cour vingt-quatre services complets de musique d'église, et fit représenter pour la fête du roi son dernier opéra intitulé *I Pitagorici*, qui lui fit décerner la décoration de l'ordre des Deux-Siciles. Joseph Bonaparte le fit aussi nommer membre de la société royale des sciences et arts de Naples, et président de la direction du Conservatoire de musique dont l'organisation avait succédé aux anciennes éco-

les. La plupart des sociétés académiques avaient inscrit son nom parmi leurs membres ; l'Institut de France le désigna comme associé étranger en 1809. Après que le frère de Napoléon eut quitté le trône de Naples pour celui de l'Espagne, Murat, qui lui succéda, conserva à Paisiello tous ses titres et ses emplois. Par son âge avancé, le vieillard semblait destiné à terminer ses jours au service de ce nouveau souverain ; mais les vicissitudes des trônes, si fréquentes dans notre siècle, l'avaient réservé pour voir la seconde restauration de la dynastie des Bourbons sur celui de Naples. M. Quatremère de Quincy a été mal informé lorsqu'il a dit, dans sa notice sur ce maître : « Il vécut assez pour « voir rétablir dans tous ses droits, l'au« guste famille à laquelle il avait dû ses « premiers encouragemens, et qui, con« stante dans sa bienveillante protection, « lui prodigua les dernières faveurs. » Ferrari, élève de Paisiello, qui revit son maître à Naples quelques mois avant sa mort, nous instruit bien mieux de sa situation [1] dans ses dernières années : « A notre première entrevue (dit-il) il « me parla de toutes les infortunes qui « étaient venues fondre sur lui. L'atta« chement qu'il portait à Bonaparte et à « sa famille l'avait fait priver de la pen« sion qu'il recevait autrefois de Ferdi« nand IV. Les circonstances politiques « lui avaient aussi fait perdre celles que « lui avaient accordées la grande-duchesse « de Russie et Napoléon. Il était obligé « d'exister avec les modiques appointe« mens qu'il avait de la chapelle royale. « Il était pénible de voir un homme de « génie comme Paisiello qui, pendant « plus d'un demi-siècle, avait été ha« bitué à vivre avec une sorte de luxe, « réduit au plus modeste nécessaire et dé« laissé par la cour, la noblesse, et même « par ses amis. » Il y avait quelque chose de plus pénible encore : c'était de voir cet homme de génie montrer si peu de dignité dans cette situation, qu'on le voyait verser des larmes sur son infortune, assiégeant toutes les antichambres pour ressaisir la faveur qu'il avait perdue, et se courbant avec humilité devant les plus minimes protecteurs. Lui-même, d'ailleurs, ne montra pas de générosité dans sa vieillesse envers les jeunes artistes dont il devait être le protecteur-né ; car on sait qu'il retrouva toute son habileté d'intrigue contre Rossini, dont les brillans débuts annonçaient une gloire nouvelle destinée à faire oublier les gloires d'un autre temps. Depuis quelques années la santé de Paisiello avait reçu d'assez graves atteintes ; le chagrin acheva bientôt d'abattre ses forces, et le 5 juin 1816, il s'éteignit, à l'age de 75 ans. Cet âge, il le cachait avec soin, car écrivant à un de ses amis peu de jours avant sa mort, il ne se donnait que soixante-quatre ans. Un journal publié à Naples, à l'époque de sa mort, prétendit qu'il était dans sa quatre-vingt-quatrième année ; mais l'erreur est manifeste, car la date de la naissance de l'illustre artiste est authentique.

Considéré comme compositeur dramatique, Paisiello ne mérite que des éloges. Si sa verve avait moins de pétulance que celle de Guglielmi ; si ses idées étaient moins abondantes, et en apparence moins originales que celles de Cimarosa, et s'il s'en montra plus ménager, il avait aussi plus de charme, et réussissait mieux que ces maîtres dans le style d'expression. Quoi de plus touchant que ses airs et son fameux duo de *L'Olimpiade?* Quelle teinte de mélancolie plus saisissante que celle de l'opéra de *Nina* tout entier ? Que de délicatesse dans la plupart des morceaux de *La Molinara*, des *Zingari in fiera*, et particulièrement dans le duo *Pandolfetto* de ce dernier ouvrage ! Tout est mélodie suave et divine dans cette musique. Les moyens employés par le compositeur sont toujours d'une extrême sim-

[1] *Aneddoti piacevoli e interessanti occorsi nella vita di Giacomo Gotifredo Ferrari*, Londres, 1830, 2 vol. in-12.

plicité, et pourtant il parvient aux plus beaux effets par cette simplicité même. Au premier aspect, ses répétitions fréquentes des mêmes phrases semblent être le résultat de la stérilité des idées; mais bientôt on s'aperçoit que ce retour des mêmes pensées est un artifice heureux qui donne à la composition le caractère d'unité sans nuire à l'effet, car l'effet s'accroît précisément à chaque retour de la période. Cet artifice et ses heureux résultats se font particulièrement remarquer dans l'admirable septuor du *Roi Théodore*. Quoiqu'il y ait en général plus d'élégance et de formes gracieuses que de verve comique dans les opéras bouffes de Paisiello, il arrive pourtant quelquefois au bouffe véritable, à ce genre essentiellement napolitain, comme on peut le voir dans le quintette de la *Cuffiara*, dans le finale du premier acte de *L'Idolo Cinese*, et dans le duo des serviteurs de *Bartolo*, au deuxième acte du *Barbier de Séville*. Aujourd'hui, nos jeunes musiciens méprisent toute cette musique sans la connaître, comme certains littérateurs se sont efforcés de dénigrer les œuvres de Racine et de Voltaire; mais s'ils consentaient à écouter quelques morceaux de *Nina*, de *La Molinara*, de *L'Olimpiade* et d'*Il Re Teodoro*, sans prévention et sans préjugés d'école et de temps, ils changeraient bientôt d'opinion.

La fécondité de Paisiello tenait du prodige. Le nombre de ses compositions est si grand, que lui-même ne le connaissait pas exactement; interrogé sur ce point par le roi de Naples, maintenant régnant, il répondit qu'il avait écrit environ cent opéras, mais que s'il comptait les intermèdes, farces, ballets, cantates dramatiques, la musique d'église, et ses œuvres pour la chambre, il en trouverait une autre centaine. Il divisait sa carrière dramatique en trois époques principales : la première renferme tous les ouvrages qu'il avait écrits avant son voyage en Russie; la seconde, toutes ses compositions depuis son arrivée dans ce pays jusqu'à son retour à Naples; et la dernière, les productions de sa plume depuis 1785 jusqu'à la fin de sa carrière. Des différences assez sensibles se font remarquer en effet dans le style des productions de ces époques diverses. A la première appartiennent les ouvrages dont les titres suivent : 1° *La Pupilla*, au théâtre Marsigli de Bologne. 2° *Il Mondo alla roverscia*, ibid. 3° *La Madama umorista*, à Modène. 4° *Demetrio*, ibid. 5° *Artaserse*, ibid. 6° *Le Virtuose ridicole*, à Parme. 7° *Il Negligente*, ibid. 8° *I Bagni di Abano*, ibid. 9° *Il Ciarlone*, à Venise. 10° *L'Amore in ballo*, ibid. 11° *Le Pescatrici*, ibid. 12° *Il Marchese Tulipano*, à Rome. 13° *La Vedova di bel genio*, à Naples. 14° *L'Imbroglio delle ragazze*, ibid. 15° *L'Idolo Cinese*, ibid. 16° *Lucio Papirio*, ibid. 17° *Il Furbo mal accorto*, ibid. 18° *Olimpia*, ibid. 19° *Pélée*, cantate pour le mariage de Ferdinand IV et de Marie Caroline d'Autriche. 20° *L'Innocente fortunato*, à Venise. 21° *Sismanno nel Mogole*, à Milan. 22° *L'Arabo cortese*, à Naples. 23° *La Luna abitata*, ibid. 24° *La Contesa dei Numi*, ibid. 25° *Semiramide*, à Rome. 26° *Il Montesuma*, ibid. 27° *Le Dardane*, à Naples. 28° *Il Tamburo notturno*, ibid. 29° *Il Tamburo notturno*, à Venise, avec des changemens et des augmentations. 30° *Andromede*, à Milan. 31° *Annibale in Italia*, à Turin. 32° *I Filosofi*, ibid. 33° *Il Giocatore*, ibid. 34° *La Somiglianza dei nomi*, à Naples. 35° *Le Astuzie amorose*, ibid. 36° *Gli Scherzi d'amore e di fortuna*, ibid. 37° *Don Chisciotte della Mancia*, ibid. 38° *La Finta Maga*, ibid. 39° *L'Osteria di Mere-Chiaro*, ibid. 40° *Alessandro nell' Indie*, à Modène. 41° *Il Duello comico*, à Naples. 42° *Don Anchise Campanone*, ibid. 43° *Il Mondo della Luna*, ibid. 44° *La Frascatana*, à Venise. 45° *La Discordia fortunata*, ibid. 46° *Il Demofoonte*, ibid. 47° *I Socrati imaginari*, à Naples. 48° *Il gran Cid*, à Florence. 49° *Il Finto Principe*, ibid. 50° *Le*

due Contesse, à Rome. 51° *La Disfatta di Dario*, ibid. Ce fut dans cet opéra qu'on entendit pour la première fois un air à deux mouvemens, commençant par l'*adagio* et finissant par l'*allegro;* cet air (*Mentre ti lascio, o figlia!*) qui fut chanté par le ténor Ansani, a servi depuis lors de modèle à beaucoup d'autres. 52° *Dal Finto il vero*, à Naples. Après la représentation de cet opéra, Paisiello partit pour la Russie; là commence la seconde époque de sa carrière, où l'on trouve les compositions suivantes : 53° *La Serva padrona*, à Saint-Pétersbourg. 54° *Il Matrimonio inaspettato*, ibid. 55° *Il Barbiere di Seviglia*, ibid. 56° *I Filosofi imaginari*, ibid. 57° *La Finta amante*, à Mohilow, en Pologne. 58° *Il Mondo della Luna* (en un acte), à Moscou. 59° *La Nitteti*, à Saint-Pétersbourg. 60° *Lucinda ed Artemidoro*, ibid. 61° *Alcide al Bivio*, ibid. 62° *Achille in Sciro*, ibid. 63° Cantate dramatique pour le prince Potemkin. 64° Intermède pour le comte Orloff. 65° *Il Re Teodoro*, à Vienne. Troisième époque : 66° *Antigono*, à Naples. 67° *L'Amore ingenioso*, à Rome. 68° *La Grotta di Trofonio*, à Naples. 69° *Le Gare generose*, ibid. 70° *L'Olimpiade*, ibid. 71° *Il Pirro*, ib. C'est dans cet opéra que furent introduits pour la première fois les introductions et finales dans le genre sérieux; cette espèce de morceau ne se trouvait auparavant que dans les opéras bouffes. 72° *I Zingari in fiera*, à Naples. 73° *La Fedra*, ibid. 74° *Le vane Gelosie*, ibid. 75° *Catone in Utica*, ibid. 76° *Nina o la Pazza d'amore*, au petit théâtre du Belvedère, résidence royale, près de Naples, puis joué dans cette ville avec l'addition du beau quatuor. 77° *Giunone Lucina*, pour les relevailles de la reine de Naples. Dans cette cantate dramatique, se trouve le premier air avec chœur écrit sur les théâtres d'Italie. 78° *Zenobia di Palmira*, à Naples. 79° *La Locanda* envoyée à Londres, puis jouée à Naples sous le titre *Il Fanatico in Berlina*, avec l'addition d'un quintette. 80° *La Cuffiara*, à Naples. 81° *La Molinara*, ibid. 82° *La Modista raggiratrice*, ibid. 83° *Dafné ed Alceo*, cantate pour l'Académie *dei Cavalieri*. 84° *Il ritorno di Perseo*, pour l'Académie *dei Amici*. 85° *Elfrida*, à Naples. 86° *Elvira*, ibid. 87° *I Visionari*, ibid. 88° *L'Inganno felice*, ibid. 89° *I Giuochi d'Agrigente*, à Venise. 90° *La Didone*, à Naples. 91° *L'Andromacca*, ib. 92° *La Contadina di spirito*, ibid. 93° *Proserpina*, à Paris en 1803. 94° *I Pittagorici*, à Naples.

Musique d'église. 95° *La Passione di Gesù Cristo*, oratorio, à Varsovie, 1784. 96° *Pastorali per il S. Natale, a canto e coro*. 97° Messe de *Requiem* à deux chœurs et deux orchestres, pour les funérailles du prince royal de Naples, D. Gennaro. 98° Trois messes solennelles à deux chœurs et deux orchestres, dont une pour le couronnement de l'empereur Napoléon. 99° Environ trente messes à quatre voix et orchestre, pour les principales églises de Naples et pour les chapelles des rois de Naples et de Napoléon. 100° Une messe de *Requiem* à 4 voix et orchestre, qui fut exécutée pour les obsèques de l'auteur, le 7 juin 1816. 101° *Te Deum* à 2 chœurs et 2 orchestres, pour le sacre de Napoléon. 102° *Te Deum* à 4 voix et orchestre pour le retour du roi et de la reine à Naples. 103° Deux messes à cinq voix. 104° Deux *Dixit* à cinq voix, *alla Palestrina*. 105° Quatre *Dixit* à quatre voix et orchestre. 106° Environ quarante motets avec orchestre pour les chapelles royales de Naples et de Paris. 107° *Miserere* à cinq voix, avec accompagnement de violoncelle et de viole obligés. On a publié des compositions religieuses de Paisiello : 108° *Kyrie* et *Gloria* à 4 voix et orchestre, Paris, Beaucé. 109° *Judicabit*, pour voix de basse, chœur et orchestre, *ibid*. 110° *Christus factus est*, à voix seule, chœur et orchestre, *ibid*. 111° *Pastorali Jam Concentus*, idem, ibid. 112° *Dilecte amice, vide prodigium*, motet à voix

seule, chœur de 3 voix et orchestre. *ibid.* 113° *Miserere, Cor mundum, Libera me,* à voix seule, chœur et orchestre, *ibid.*

Musique instrumentale : 114° Douze quatuors pour 2 violons, viole et clavecin, composés pour l'archiduchesse Béatrix d'Este, épouse de Ferdinand d'Autriche, duc de Milan. 115° Six quatuors pour 2 violons, alto et basse, Paris, Sieber; Offenbach, André. 116° Deux volumes de sonates, caprices et pièces diverses de clavecin, composées pour la grande-duchesse de Russie Marie Federowna. 117° Six concertos de piano, composés pour l'infante de Parme, reine d'Espagne. 118° Marche funèbre en mémoire du général Hoche, qui a obtenu le prix proposé par le général Bonaparte. 119° Recueil de basses chiffrées ou *partimenti*, pour l'étude de l'accompagnement. On connaît aussi sous le nom de Paisiello trois cantates à voix seule, avec accompagnement de piano, des nocturnes à deux voix, des cansonettes et d'autres petites pièces de chant. Les partitions de *Nina, Il Re Teodoro, La Serva padrona, La Molinara, Barbier de Séville*, *Marquis de Tulipano,* et de *Proserpine* ont été gravées à Paris, à Hambourg et à Bonn. On a aussi publié une multitude d'airs, duos, trios et quatuors extraits des opéras de Paisiello.

PAITA (Jean), célèbre ténor italien, brillait à Venise en 1726. Son talent consistait principalement dans l'exécution parfaite de l'*adagio*. Plus tard, il établit à Gênes une école où se sont formés de bons chanteurs.

PAIVA (D. Héliodore DE), moine portugais, de l'ordre de saint Augustin, fut un savant théologien qui vécut dans la première moitié du seizième siècle, et qui fit imprimer à Coimbre, en 1532, un lexique grec et hébraïque. Il était aussi musicien fort instruit, et laissa en manuscrit, dans la bibliothèque de son couvent, des messes, motets et magnificat à plusieurs voix, de sa composition. Il mourut à Coimbre le 20 décembre 1552.

PAIX (Jacques), organiste distingué, naquit à Augsbourg en 1550, ainsi que le prouve son portrait gravé sur bois et publié en 1583, avec l'indication de l'âge de trente-trois ans. Il était fils de Pierre Paix, organiste de l'église Sainte-Anne, à Augsbourg, qui mourut en 1557, et neveu d'Égide Paix, dont il a rapporté un morceau dans sa collection de pièces d'orgue. Nommé organiste à Lauingen, il y déploya une rare activité dans l'espace de six ans, par ses publications; mais aucun ouvrage de lui n'ayant paru postérieurement à l'année 1590, quoiqu'il ne fût alors âgé que de quarante ans, il est vraisemblable qu'il ne vécut pas longtemps après cette époque. Les productions de Jacques Paix sont les suivantes : 1° *Ein Schœn nütz und gebrauchlich Orgel-Tabulatur Buch, darinnen etlich der beruhmten Componisten, beste Motetten, mit* 12, 8, 7, 6, 5, *und* 4, *Stimmen ausserlesen,* etc. (Livre de belle et utile tablature pour l'orgue, dans lequel se trouvent quelques-uns des meilleurs motets des plus célèbres compositeurs à 12, 8, 7, 6, 5, et 4 parties, pour les fêtes principales de l'année, ainsi que les plus belles chansons, des *passamèses* et danses ornées et variées avec soin, pour l'usage habituel des amateurs), Lauingen, 1583; imprimé par Léonard Reinmichel, 58 feuilles in-fol. Cette intéressante collection renferme soixante-dix morceaux choisis dans les œuvres de Roland de Lassus, de Palestrina, de Jacques Paix lui-même, de Senfl, de Crequillon, de Utenthaler, d'Égide Paix, de Riccio, d'Alexandre Strigio, de Clément Jannequin, de Clément de Bourges, etc.; le tout arrangé dans le style orné (*coloratus*) de l'époque, et noté en tablature allemande. 2° *Selectæ, artificiosæ et elegantes fugæ duarum, trium, quatuor et plurimum vocum, partim ex veteribus et recentioribus musicis collectæ, partim compositæ a Jacobo Paix, Augustano, organico Lauingano*, Lauingæ, 1587, in-4°.

Les auteurs dont Paix a arrangé les morceaux pour l'orgue, dans ce recueil, sont Josquin Deprès, Pierre de Larue, Grégoire Mayer, Antoine Brumel, Jacques Hobrecht, Senfl, Ockeghem, Louis Dasser, et Roland de Lassus; le reste est de la composition de Paix. 3° *Missa parodia* (ad imitationem moduli) *Mutetæ :* Domine da nobis, *Thomæ Crequillonis, senis vocibus,* Lauingen, 1587, in-4°. 4° *Missæ artificiosæ et elegantes fugæ* 2, 3, 4 *et plurium vocum,* Lauingen, 1590, in-4°. On a aussi de Jacques Paix un petit traité de musique intitulé : *Kurzer Bericht aus Gottes Wort und bewæhrten Kirchen-Historien von der Musik, dass dieselbe fleissig in den Kirchen, Schulen und Hausern getrieben, und ewig soll erhalten werden* (Instruction ou notion abrégée de la parole de Dieu et des histoires ecclésiastiques concernant la musique, pour qu'elle soit toujours pratiquée dans les églises, les écoles, les maisons, et qu'elle soit perpétuellement conservée), Lauingen, 1589, in-4°.

PALADIN (ANTOINE-FRANÇOIS), joueur de luth, vivait à Lyon vers le milieu du seizième siècle, et s'est fait connaître par un recueil de pièces pour son instrument, intitulé : *Tabulature de luth où sont contenus plusieurs psalmes et chansons spirituelles,* Lyon, Simon Gorlier, 1562, in-4°. Trompé par du Verdier, Gerber a fait de cet artiste un Italien, né à Milan, nommé *Paladini.*

PALADIN (JEAN-PAUL), autre luthiste du seizième siècle, qui paraît avoir été de la même famille que le précédent, a publié : *Tablature de luth contenant belles chansons et danses avenantes,* Lyon, in-4°, sans date et sans nom d'imprimeur.

PALADINI (JOSEPH), maître de chapelle à Milan, naquit dans cette ville, et y vécut dans la première moitié du dix-huitième siècle. Ses oratorios ont été exécutés dans les églises de Milan, depuis 1728 jusqu'en 1743.

PALAVICINO (BENOÎT). *Voyez* PALLAVICINO.

PALAZZESI (MATHILDE), cantatrice distinguée, est née à Sinigaglia en 1806. Pierre Romani, de Florence, lui a donné les premières leçons de chant; puis elle a achevé son éducation vocale à Naples. A peine âgée de dix-huit ans, elle monta sur la scène en 1824, et débuta avec succès. Applaudie à Naples, à Milan, à Florence, et dans d'autres grandes villes d'Italie, elle fut engagée en 1828 par Morlacchi pour le théâtre de Dresde, où elle a brillé jusqu'en 1832. Depuis ce temps elle est retournée en Italie, et a chanté avec succès à Milan et dans quelques villes de moindre importance.

PALAZOTTI (JOSEPH), surnommé *Tagliavia,* prêtre sicilien, docteur en théologie et archidiacre à Cefalù, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. Mongitori dit (*Bibl. Sicul.,* p. 395) que cet ecclésiastique était bon musicien, et qu'il a fait imprimer neuf recueils de ses compositions, dont il ne cite que celui qui a pour titre : *Madrigali concertati a* 3 *voci,* op. 9, Naples, 1632.

PALESTRINA (JEAN PIERLUIGI, surnommé DE), parce qu'il était né dans la petite ville de ce nom, située dans la campagne de Rome, fut le plus grand musicien de son temps, et sera toujours considéré comme un des plus illustres, parmi ceux dont l'histoire de l'art a conservé les noms. Malgré ses titres à l'admiration de la postérité, le nom de sa famille, la situation de ses parens, la date de sa naissance, et même celle de sa mort, sont autant de sujets de doute et de discussion. M. l'abbé Baini, directeur de la chapelle pontificale, a fait sur ce qui concerne la vie et les ouvrages de ce grand homme, de savantes et laborieuses recherches; néanmoins trente années employées à ce travail ne l'ont pas toujours conduit à découvrir l'incontestable vérité, et lui-même s'est vu réduit à rapporter souvent des traditions contradictoires, à les discu-

ter et à laisser indécises des questions depuis longtemps débattues. Ce qui résulte de plus vraisemblable des élucubrations de M. Baini, c'est que les parens de Pierluigi étaient pauvres, qu'il mourut le 2 février 1594, à l'âge de soixante-dix ans[1], et conséquemment qu'il naquit dans l'été ou à l'automne de 1524. Il y a lieu de croire qu'il fit ses premières études littéraires et musicales en qualité d'enfant de chœur. Au dire de l'annaliste Petrini, il arriva à Rome en 1540 pour y continuer de s'instruire dans cet art. A cette époque, les meilleurs musiciens des principales chapelles de l'Italie étaient étrangers, c'est-à-dire Français, Belges ou Espagnols. La première école régulière de musique instituée à Rome par Goudimel (*voyez* ce nom) eut pour disciples dans le même temps Jean Animuccia, Étienne Bettini, surnommé *il fornarino,* Alexandre Merlo (*della viola*), et enfin Pierluigi de Palestrina, le plus célèbre de tous ces savans compositeurs. Au mois de septembre 1551, sous le pontificat de Jules III, il fut élu maître des enfans de chœur de la chapelle *Giulia,* à l'âge de vingt-sept ans. Mais par un décret spécial du chapitre qui lui conféra cette dignité, il fut le premier de ceux qui en avaient été revêtus à qui le titre de *maître de chapelle* fût donné. P. de Palestrina occupa cette place jusqu'au 13 janvier 1555. En 1554 il publia le premier recueil de ses compositions, où l'on trouve quatre messes à quatre voix et une à cinq. Encore soumis à l'influence de l'école où il s'était formé, Palestrina avait écrit ces messes dans le style de ses prédécesseurs, mais en y introduisant une rare perfection de facture; car sous ce rapport, la première, qui est écrite tout entière sur le chant de l'antienne *Ecce sacerdos magnus,* est un chef-d'œuvre; mais dans cette même messe et dans la dernière (*Ad cœnam Agni providi*), il a multiplié les recherches puériles de proportions de notation, dont les anciens maîtres des écoles française et flamande faisaient un monstrueux abus, depuis la fin du quatorzième et le commencement du quinzième siècle. Le pape Jules III, à qui P. de Palestrina avait dédié ce premier livre de ses messes, le récompensa en le faisant entrer parmi les chantres de la chapelle pontificale, sans examen et contrairement aux réglemens de cette chapelle, dont il avait lui-même ordonné la stricte exécution par un décret précédent. Le talent supérieur qui se manifestait dans ce premier ouvrage avait paru au souverain pontife un motif suffisant pour une exception : sa volonté fut signifiée au collége des chapelains-chantres de la chapelle, le 13 janvier 1555; mais le pauvre Pierluigi avait plus de génie que de voix, et cette circonstance lui suscita des tracasseries parmi les autres chantres, qui ne l'admirent que comme contraints, et qui ne lui donnèrent que de mauvaise grâce l'accolade d'usage[2]. Malheureusement pour le grand musicien, il fut bientôt privé de la haute protection qui le soutenait contre la malveillance de ses collègues, car Jules III mourut le 23 mars 1555, c'est-à-dire environ cinq semaines après son entrée dans la chapelle : son successeur, le pape Marcel II, par une circonstance qui sera rapportée plus loin, lui aurait accordé vraisemblablement un nouvel appui, s'il eût vécu; mais il n'occupa le siége apostolique que vingt-trois jours, et sa mort fut pour le

[1] M. Baini tire la preuve de ce fait de l'épître dédicatoire du septième livre des messes de Pierluigi, où le fils du compositeur s'exprime ainsi, en sa qualité d'éditeur de cet œuvre posthume : *Joannes Petraloysius pater meus septuaginta fere vitæ suæ annos in Dei laudibus componendi consumens,* etc. (Voyez *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giov. Pierluigi da Palestrina,* t. I, p. 14.)

[2] On trouve au journal manuscrit de la chapelle pontificale, la preuve de ce fait dans le passage suivant : 13 *Januarii* 1555. *die dominica, fuit admissus in novum cantorem Joannes de Palestrina, de mandato SS. D. Julii absque ullo examine, secundum motu proprium quem habebamus, et absque consensu cantorum ingressus fuit.*

savant compositeur le précurseur du plus vif chagrin qui ait affligé son existence, d'ailleurs peu fortunée.

Pierluigi de Palestrina s'était marié jeune : Lucrèce, sa femme, le rendit en peu de temps père de quatre fils. Les trois premiers, Ange, Rodolphe et Sylla, qui moururent dans l'adolescence, semblaient destinés à marcher sur les traces de leur père, si l'on en juge par les motets de leur composition que Pierluigi a insérés dans le second livre des siens. Hygin, le quatrième, a été l'éditeur des deux derniers livres de messes de leur père. Après la mort du pape Marcel, son successeur, Jean-Pierre Caraffa, qui gouverna l'Église sous le nom de Paul IV, prit la résolution d'opérer une réforme dans le clergé de la cour de Rome, et son attention se porta d'abord sur sa chapelle pontificale où se trouvaient plusieurs chantres mariés, nonobstant le réglement qui exigeait qu'ils fussent tous ecclésiastiques. Ces chantres étaient Léonard Barré, Dominique Ferrabosco et P. de Palestrina. Depuis son admission forcée, celui-ci avait trouvé peu de sympathie parmi ses collègues ; cependant lorsque le pape ordonna qu'il fût expulsé de la chapelle avec les deux autres, le collége des chantres prit sa défense en faveur de ceux-ci, et représenta qu'ils avaient abandonné des postes avantageux, et qu'ils avaient été nommés pour toute la durée de leur vie. Malgré ces humbles remontrances, l'inflexible Paul IV ne persista pas moins à vouloir que les chantres mariés sortissent de la chapelle, et rendit à ce sujet un décret où sa volonté est exprimée en termes durs et humilians. « La « présence des trois chantres mariés dans « le collége (dit le décret) est un grand « sujet de blâme et de scandale; ils ne « sont point propres à chanter l'office, à « cause de la faiblesse de leur voix; nous « les cassons, chassons et éliminons du « nombre de nos chapelains-chantres. » Le seul adoucissement qui fut fait au sort des trois musiciens éliminés fut une pension de six écus par mois. Accablé par ce malheur, Palestrina tomba malade. Dans cette circonstance, ses anciens collègues vinrent le visiter, abjurèrent la haine qu'ils lui avaient montrée jusqu'alors, et devinrent ses plus zélés admirateurs. Un si grand artiste ne pouvait rester longtemps sans emploi dans une ville qui renfermait plusieurs grandes églises où la musique était florissante : on lui offrit la place de maître de chapelle de Saint-Jean de Lateran, en remplacement de Luppachino, et il prit possession de ses fonctions dans cette basilique, le 1er octobre 1555, deux mois après son expulsion de la chapelle pontificale. A cette occasion une difficulté se présenta pour la pension qu'il recevait de cette chapelle, et qui, suivant le réglement, devait cesser du jour où le pensionné acceptait un nouvel emploi; cependant le chapitre décida que la pension continuerait d'être payée, et le pape lui-même confirma cette décision. P. de Palestrina occupa son emploi de maître de chapelle à Saint-Jean de Lateran pendant environ cinq années, et composa dans ce temps quelques-uns de ses plus beaux ouvrages, parmi lesquels on remarque ses admirables *Improperii* de l'office de la semaine sainte. La modicité du traitement qui lui était alloué pour ses fonctions dans cette place le décida à accepter celle de maître de chapelle de Sainte-Marie Majeure, dont il prit possession le 1er mars 1561 et qu'il conserva jusqu'au 31 mars 1571. Ces dix années furent les plus brillantes de la vie du grand artiste.

La réputation de Palestrina s'était rapidement étendue depuis la publication de son premier livre de messes; un effort de son génie la consolida pour toujours, lorsque l'autorité ecclésiastique eut pris la résolution de faire dans la musique d'église une réforme devenue indispensable. Il est nécessaire de dire ici quelques mots des abus qui avaient fait naître la pensée de cette réforme. L'usage de composer des messes entières et des motets sur le chant

d'une antienne ou sur la mélodie d'une chanson profane s'était introduit dans la musique d'église dès le treizième siècle, ainsi qu'on peut le voir dans les motets à trois voix du trouvère *Adam de le Hale* (*voyez* ce nom). Cet usage était d'autant plus ridicule, que pendant que trois ou quatre voix chantaient en contrepoint fugué *Kyrie-Eleyson,* ou *Gloria in excelsis*, ou *Credo*, la partie qui chantait la mélodie disait ou les paroles de l'antienne, ou même celles de la chanson italienne ou française, quelquefois lascives et grossières. Les musiciens français et belges s'étaient passionnés pour ce genre de composition, n'en avaient point connu d'autre pendant près de deux siècles, et en avaient introduit le goût jusque dans la chapelle pontificale, pendant que le siége du gouvernement de l'Église était à Avignon. A l'époque de la translation de ce gouvernement à Rome, les chantres français, gallo-belges et espagnols suivirent dans cette ville la cour papale, et préparèrent les Italiens à marcher sur leurs traces. Les premières écoles de musique de l'Italie furent instituées par des musiciens étrangers, qui inculquèrent leurs principes à leurs élèves. On ne doit donc pas être étonné de ce que ceux-ci se soient livrés d'abord à l'imitation du style de leurs maîtres. Certaines mélodies vulgaires avaient acquis tant de célébrité qu'il semblait qu'un compositeur de quelque renommée ne pouvait se dispenser de les prendre pour thèmes d'une messe ou d'un motet : c'est ainsi que plus de cinquante musiciens ont écrit des messes sur la fameuse chanson de *l'Homme armé*. Palestrina lui-même ne s'était pas si bien affranchi des préjugés d'école où il avait été élevé, qu'il n'ait écrit aussi une messe à cinq voix (la cinquième du troisième livre) sur cette même chanson, et qu'il n'y ait jeté à profusion les recherches les plus ardues de proportions de notation. Cette messe, véritable énigme musicale, a donné la torture à bien des musiciens du seizième siècle, et a rendu nécessaires de longs commentaires que Zacconi, dans sa *Pratica di Musica*, et Cérone, dans le vingtième livre de son *Melopeo,* ont donnés pour en expliquer le système. Cette messe n'a été publiée qu'en 1570 ; toutefois il est vraisemblable qu'elle avait été écrite longtemps auparavant ; car après avoir travaillé dès 1563 à la réforme de l'abus monstrueux de ces inconvenances et de ces subtilités, et avoir donné dans d'autres ouvrages le modèle d'une perfection désespérante, à l'égard du style ecclésiastique, on ne peut croire qu'il soit retombé sept ans après dans d'anciennes erreurs. Quoi qu'il en soit, il est certain que l'indécente et ridicule conception du mélange du profane et du sacré dans la musique d'église, fut l'objet des censures du concile de Bâle [1], puis de celui de Trente [2]. Les sessions de celui-ci ayant été closes au mois de décembre 1563, le pape Pie IV nomma pour exécuter les décrets de cette assemblée les cardinaux Vitelozzi et Borromée, qui s'adjoignirent pour ce qui concernait la musique une commission de huit membres, choisie en grande partie parmi les chapelains-chantres de la chapelle pontificale. Dès la première réunion de cette commission, il fut décidé : 1° qu'on ne chanterait plus à l'avenir les messes et motets où des paroles différentes étaient mêlées ; 2° que les messes composées sur des thèmes de chansons profanes seraient bannies à jamais. En France, où les décrets du concile de Trente n'ont jamais été reçus, les musiciens continuèrent encore pendant plus de vingt ans à suivre l'ancien usage dans leur musique d'église ;

[1] *Abusum aliquarum ecclesiarum, in quibus* Credo in unum Deum, *quod est symbolum et confessio fidei nostræ, non completè usque ad finem cantatur, aut præfatio, seu oratio dominica obmittetur, vel in ecclesiis cantilenæ sæculares voce admiscentur .. abolentes statuimus, etc.*

[2] *Ab ecclesiis verò musicos eos, ubi sive organo, sive cantu lascivum aut impurum aliquid miscetur ordinarii locorum episcopi arceant, ut domus Dei verè domus orationis esse videatur, ac dici possit.* (Concil. Trident., Sess. 22. Decret. de Observ. et evitand. in celebr. Missæ).

mais en Italie, et surtout à Rome, les décisions dont il vient d'être parlé furent immédiatement exécutées. Cependant, à l'exception des messes des anciens compositeurs appelées *sine nomine*, parce que les auteurs en avaient imaginé les thêmes, il n'existait pas de modèles pour la réforme qu'on voulait opérer. Ces messes *sine nomine* étant d'ailleurs surchargées de toutes les puériles recherches de contrepoints conditionnels qui ne permettaient point de saisir le sens des textes sacrés. Les cardinaux choisis par le pape pour l'exécution des décrets du concile, insistaient particulièrement sur la nécessité de rendre ces textes intelligibles dans l'audition de la musique; ils citaient comme des modèles à suivre le *Te Deum* de Constant Festa, et surtout les *Improperii* composés par Palestrina; mais les chantres de la chapelle pontificale répondaient que ces morceaux de peu d'étendue ne décidaient pas la question pour des messes, d'où l'on ne pouvait bannir le contrepoint fugué ni les canons. La discussion ne fut terminée que par une résolution bien honorable pour P. de Palestrina, et qui prouve que la supériorité de son talent était dès lors placée au-dessus de toute contestation, car il fut décidé qu'on inviterait ce maître à composer une messe qui pût concilier et la majesté du service divin, et les exigences de l'art, telles qu'elles étaient conçues à cette époque. S'il atteignait le but proposé, la musique devait être conservée à l'Église; dans le cas contraire, il devait être pris une résolution qui aurait vraisemblablement ramené toute la musique religieuse au simple *faux-bourdon*. Palestrina ne fut point effrayé de la responsabilité imposée à son génie : ému d'un saint enthousiasme, il composa trois messes à six voix qui furent entendues chez le cardinal Vitelozzi : les deux premières furent trouvées belles, mais la troisième excita la plus vive admiration, et fut considérée comme une des plus belles inspirations de l'esprit humain. Dès lors il fut décidé que la musique serait conservée dans la chapelle pontificale et dans les églises du culte catholique, apostolique et romain; et que les messes de Palestrina deviendraient les modèles de toutes les compositions du même genre. Celle qui avait été accueillie avec tant d'enthousiasme fut publiée par P. de Palestrina, dans le second livre de ses messes, sous le titre de *Messe du pape Marcel* (Missa papæ Marcelli). Ce nom, imposé par le compositeur à son ouvrage, a fait imaginer une anecdote rapportée par Berardi et par beaucoup d'autres écrivains, d'après laquelle on suppose que Marcel II avait voulu bannir la musique des églises, à cause de ses défauts, et que Pierluigi l'avait prié de suspendre son arrêt jusqu'à ce qu'il lui eût fait entendre cette messe, dont le chef de l'Église avait été si satisfait, qu'il avait renoncé à son projet. Le peu de jours pendant lesquels ce pape a occupé le siége apostolique rend cette histoire peu vraisemblable: d'ailleurs M. Baini a fourni les preuves de ce qu'il rapporte à l'égard de l'exécution du décret du concile de Trente concernant la musique d'église. Si l'on admettait l'anecdote du pape Marcel, il faudrait supposer que P. de Palestrina a sauvé deux fois la musique religieuse de l'anathême dont on voulait la frapper, ce qui n'est pas admissible. Le motif qui a fait donner le nom du pape Marcel à la messe dont il s'agit reste donc inconnu; mais cela est de peu d'importance. Ce qui est certain, c'est que Pie IV, après avoir entendu ce bel ouvrage, le 19 juin 1565, récompensa son auteur en le nommant compositeur de la chapelle pontificale, aux appointemens de 3 écus et 13 bajoques par mois, qui, ajoutés à sa pension de 5 écus et 87 bajoques, lui composaient un revenu de 9 écus (environ 54 francs) par mois. Le pape Grégoire XIV, ému de pitié par la détresse où ce grand homme avait passé la plus grande partie de sa vie, augmenta plus tard ces émolumens, si peu dignes de son talent.

Peu de monumens historiques de l'art présentent autant d'intérêt pour l'étude que cette messe dite *du pape Marcel;* car elle marque une de ces rares époques où le génie, franchissant les barrières dont l'entoure l'esprit de son temps, s'ouvre tout à coup une carrière inconnue, et la parcourt à pas de géant. Faire une messe entière, à l'époque où vécut Pierluigi de Palestrina, sans y faire figurer les imitations et le contrepoint fugué, n'aurait été qu'une entreprise imprudente, parce qu'elle aurait porté une trop rude atteinte à ce qui composait le mérite principal des musiciens de ce temps. D'ailleurs, Palestrina lui-même, élevé dans une sorte de respect pour les beautés de ce genre, n'y devait pas être insensible. Ne nous étonnons donc pas de retrouver dans la messe du pape Marcel le contrepoint fugué et d'imitation, nonobstant les obstacles dont ces choses devaient compliquer le problème qu'il avait à résoudre. Mais la manière dont il a triomphé de ces difficultés, la faculté d'invention qu'il y a déployée, au moins égale à l'habileté dans l'art d'écrire, sont précisément ce qui doit nous frapper d'admiration lorsque nous nous livrons à l'étude de cette production. C'est une chose merveilleuse que de voir comment l'illustre compositeur a su donner à son ouvrage un caractère de douceur angélique par des traits d'harmonie large et simple, mis en opposition avec des entrées fuguées riches d'artifices, et donnant par là naissance à une variété de style auparavant inconnue. Ces entrées fuguées, la plupart courtes et renfermées dans un petit nombre de notes, sont disposées de telle sorte, que les paroles peuvent être toujours facilement entendues. A l'égard de la facture, de la pureté de l'harmonie, de l'art de faire chanter toutes les parties d'une manière simple et naturelle, dans le *medium* de chaque genre de voix, et de faire mouvoir six parties avec toutes les combinaisons des compositions scientifiques, dans l'étroit espace de deux octaves et demie; tout cela, dis-je, est au-dessus de nos éloges; c'est le plus grand effort du talent; c'est le désespoir de quiconque a étudié sérieusement le mécanisme et les difficultés de l'art d'écrire.

Pendant le temps où Palestrina était resté au service de l'église de Saint-Jean de Lateran, il n'avait rien publié; mais quelques-uns de ses ouvrages s'étaient répandus par des copies, et avaient augmenté sa réputation. En 1569 il dédia le deuxième livre de ses messes à Philippe II, roi d'Espagne, et dans l'année suivante le même prince reçut encore la dédicace du troisième livre. Pierluigi s'attacha aussi alors au cardinal Hippolyte d'Este, à qui il dédia un livre de motets. Dès ce moment les publications de ses ouvrages se suivirent avec activité, et les éditions s'en multiplièrent. La mort d'Animuccia, vers la fin du mois de mars 1571, fit rentrer Palestrina à la chapelle de Saint-Pierre du Vatican, dans les premiers jours du mois d'avril suivant, quoique les avantages de cette place fussent moindres que ceux du maître de chapelle de Sainte-Marie Majeure, et que le modique revenu du plus grand musicien de l'Italie s'en trouvât diminué de moitié. La mort d'Animuccia laissait aussi vacante la place de directeur de la musique de l'Oratoire. Elle fut offerte à Palestrina par saint Philippe de Néri, fondateur de cette congrégation, son ami et son confesseur. Palestrina écrivit pour le service de l'Oratoire des motets, des psaumes et des cantiques spirituels. Enfin, il prit la direction de l'école de contrepoint établie par Jean-Marie Nanini, et peu de temps après le pape Grégoire XIII le chargea de la révision de tout le chant du graduel et de l'antiphonaire romain : travail immense qu'il n'eut point le temps d'achever, quoiqu'il se fût adjoint son élève Guidetti. Après sa mort, on ne trouva que le graduel *de Tempore* terminé; Hygin, fils de Palestrina, fit compléter ce recueil, et le vendit comme l'œuvre de son père; mais

le tribunal de la Santa Rota cassa le contrat, et le manuscrit se perdit. Le 21 juillet 1580 Palestrina perdit sa femme qu'il aimait tendrement : il en ressentit un vif chagrin dont ne le consola pas sa nomination de maître des concerts du prince Jacques Buoncompagno, non pas neveu du pape Grégoire XIII, comme le dit M. Baini, mais un fils que ce pape avait eu avant d'entrer dans les ordres [1].

Destiné à voir se succéder sur le saint-siége apostolique un grand nombre de souverains pontifes, Pierluigi cherchait dans chacun d'eux un protecteur contre les besoins qui l'assiégeaient incessamment. C'est ainsi qu'il dédia au pape Sixte V le premier livre de ses Lamentations. Dans l'épître qu'il a placée en tête de ce recueil, il fait un tableau affligeant de sa situation : « Très-Saint Père (dit-il), « l'étude et les soucis ne purent jamais « s'accorder, surtout lorsque ceux-ci proviennent de la misère. Avec le nécessaire (demander davantage est manquer « de modération et de tempérance), on « peut facilement se délivrer des autres « soins, et celui qui ne s'en contente pas « ne peut que s'accuser lui-même. Mais « ceux qui l'ont éprouvé savent seuls « combien il est pénible de travailler pour « maintenir honorablement soi et les « siens, et combien cette obligation éloigne l'esprit de l'étude des sciences et « des arts libéraux. J'en ai toujours fait « la triste expérience, et maintenant plus « que jamais. Toutefois je rends grâces à « la bonté divine qui a permis que, malgré mes plus grands embarras, je n'aie « jamais interrompu l'étude de la musique (où j'ai trouvé aussi une utile diversion), dans la carrière que j'ai parcourue et dont le terme approche. J'ai « publié un grand nombre de mes compositions, et j'en ai beaucoup d'autres dont « l'impression n'est retardée que par ma « pauvreté : car c'est une dépense considérable, particulièrement à cause des « gros caractères de notes et de lettres « nécessaires pour que l'usage en soit « commode aux églises, etc. » C'est un triste spectacle que celui d'un vieillard, élevé si haut dans l'estime des hommes par d'immortels travaux, et néanmoins livré jusqu'à ses derniers jours aux horreurs du besoin ; mais aussi rien ne peut mieux nous faire connaître la puissance du génie que cette longue lutte contre l'adversité, où il ne se laisse point abattre, et s'élève incessamment par de nouveaux efforts. Après tant de travaux, dont les résultats avaient été si glorieux et si mal récompensés, Jean Pierluigi de Palestrina sentit sa fin s'approcher. Dans ses derniers momens il fit approcher son fils Hygin, le seul de ses enfans qu'il eût conservé, et lui dit ces paroles qui peignent si bien le véritable artiste : « Mon fils, je vous laisse « un grand nombre d'ouvrages inédits ; « grâce au père abbé de Baume, au cardinal Aldobrandini et au grand-duc de « Toscane, je vous laisse aussi ce qui est « nécessaire pour les faire imprimer ; je « vous recommande que cela se fasse au « plus tôt pour la gloire du Tout-Puissant, et pour la célébration de son culte « dans les saints temples. » La maladie qui le consumait prit bientôt après un caractère plus grave, et le 2 février 1594 il expira. Tous les musiciens qui se trouvaient à Rome assistèrent à ses funérailles; il fut inhumé dans la basilique du Vatican, et l'inscription suivante fut gravée sur son tombeau :

JOANNES-PETRVS-ALOYSIVS-PRÆNESTINVS.
MVSICÆ PRINCEPS.

Plusieurs portraits de Pierluigi de Palestrina ont été gravés ou lithographiés : on en trouve un dans les *Osservazioni per ben regolare il coro della cappella pontificia,* d'Adami de Bolsena (p. 169), un autre dans l'Histoire générale de la musique, par Hawkins (tome III, page

[1] Voyez l'*Art de vérifier les dates*, page 317, édition de 1770.

168), un troisième dans la collection de Breitkopf, et enfin un dans la troisième livraison de ma *Galerie des musiciens célèbres;* mais le plus beau et le plus authentique est celui que M. l'abbé Baini a fait faire d'après quatre peintures anciennes existant au Quirinal, au palais Barberini et dans le vestiaire des chantres de la basilique du Vatican. Ce portrait, fort bien gravé par M. Amsler, se trouve en tête du premier volume des Mémoires sur la vie et les ouvrages de Pierluigi de Palestrina. On y remarque une physionomie noble, et tous les signes du génie.

L'éloge de ce grand artiste peut se résumer en peu de mots : il fut le créateur du seul genre de musique d'église qui soit conforme à son objet ; il atteignit dans ce genre le dernier degré de la perfection, et ses ouvrages en sont restés depuis deux siècles et demi les modèles inimitables. Dans le style du madrigal il n'a montré ni moins de génie ni moins de perfection pour les détails, et nul n'a porté plus loin que lui l'art de saisir le caractère général de la poésie d'un morceau. Ainsi que tous les hommes doués de talens supérieurs, il se modifia plusieurs fois dans le cours de sa longue et glorieuse carrière; toutefois, on peut contester l'exactitude de la division de ses œuvres en dix styles différens que M. Baini donne à la fin de son livre, car quelques-unes des distinctions qu'il établit résultent moins d'un changement dans la manière de sentir et de concevoir chez l'artiste, que dans les propriétés du genre de chaque ouvrage. Ainsi, s'il est vrai qu'après la publication du premier livre de ses messes Palestrina a secoué la poussière de l'école où il s'était formé, et si, comme le dit M. Baini, les chagrins dont il fut abreuvé donnèrent à ses idées une teinte mélancolique, et lui inspirèrent la pensée de ce genre noble et touchant dont les *Improperii* furent le signal, il est certain aussi qu'on ne peut considérer comme des styles particuliers la contexture plus solennelle de ses *Magnificat*, ni la douce et facile allure de ses litanies, ni l'élégante et spirituelle expression de ses madrigaux. Dans toutes ces productions, l'homme de génie se pénétra de la spécialité du genre, et trouva les formes et les accens les plus analogues à cette spécialité, mais ne changea pas pour cela de manière, comme il le fit lorsqu'il passa tout à coup du système de l'ancienne école à celui des messes de son deuxième livre, et surtout à celui de la messe du pape Marcel. Je ne partage pas non plus l'opinion de M. Baini, que celle-ci constitue un style particulier : elle est seulement la plus belle production de Palestrina dans ce style.

L'éducation des musiciens français était si négligée depuis la seconde moitié du seizième siècle, que le nom de Palestrina était à peine connu de quelques-uns, il y a cinquante ans. C'est Cherubini qui, le premier, a répandu la connaissance des œuvres de ce grand homme à Paris : c'est lui qui en a expliqué l'esprit et le mécanisme de style dans son Cours de haute composition. Marchant sur ses traces, j'ai exercé tous mes élèves des Conservatoires de Paris et de Bruxelles sur le style *alla Palestrina*, et j'ai fait pour eux, à plusieurs époques, des analyses des plus beaux ouvrages de ce maître des maîtres. D'autre part, l'exécution de quelques-uns de ses meilleurs motets et madrigaux dans les exercices de l'école dirigée par Choron et dans mes Concerts-historiques, a fait connaître au public français ces belles compositions, qui ont produit une impression profonde.

La liste immense des productions de Palestrina peut être divisée de la manière suivante : I. Messes. 1° *Joannis Petri Aloysii Prænestini in Basilica S. Petri de Urbe cappellæ Magistri Missarum liber primus. Romæ, apud Valerium Doricum et Aloysium fratres*, 1554. On trouve dans ce recueil les messes à quatre voix *Ecce sacerdos magnus*, *O regem Cœli*, *Virtute magna* et *Gabriel Archangelus*, et une à cinq voix, *Ad cœnam*

Agni providi. Deux autres éditions ont été publiées, l'une en 1572, l'autre en 1591 : cette dernière contient de plus que les autres une messe de morts à cinq, et la messe *Sine nomine* à six. 2° *Missarum liber secundus. Romæ, apud heredes Valerii et Aloysii Doricorum fratrum Brixensium*, 1567. Ce recueil contient quatre messes à quatre voix, savoir : *De Beata Virgine, Inviolata, Sine nomine, Ad fugam*; deux à 5, *Aspice Domine* et *Salvum me fac*; enfin la messe *Papæ Marcelli*, à 6 voix. Une deuxième édition de ce recueil a été publiée à Venise, en 1598, in-4°. La messe *Ad fugam* a été gravée à Paris, chez Leduc, en 1809, par les soins de Choron. 3° *Missarum liber tertius. Romæ, apud heredes Doricorum fratrum*, 1570. On trouve dans ce livre quatre messes à quatre voix, *Spem in alium, Primi toni* (composée sur le thème du madrigal du même auteur *Io mi son Giovinetta*), *Brevis* et *De feria*; deux à cinq, *l'Homme armé*, *Repleatur os meum*, et deux à six, *De Beata Virgine, Ut, ré, mi, fa, sol, la*. Deux autres éditions de ce livre de messes ont été publiées, l'une à Rome, en 1570, l'autre à Venise, en 1599, in-4°. On ne trouve pas dans celle-ci la messe *Ut, ré, mi, fa, sol, la*. 4° *Missarum cum quatuor et quinque vocibus liber quartus*, Rome, Alexandre Gardane, 1582; 2me édition, Venise, 1582, in-4°. Les messes de ce recueil ne sont point distinguées par des titres particuliers; elles sont au nombre de quatre à 4 voix, et de trois à 5. 5° *Missarum liber quintus; quatuor, quinque ac sex vocibus concinendarum. Romæ, sumptibus Jacobi Berichiæ*, 1590. *Apud Fr. Coattinum*. 2me édition, Venise, 1591, in-4°. Ce livre contient les messes *Æterna Christi munera, Jam Christus astra ascenderat, Panis quem ego dabo, Iste confessor*, à quatre voix; *Nigra sum, Sicut lilium inter spinas*, à cinq; *Nave la gioia mia*, et *Sine nomine*, à six. 6° *Missæ quinque, quatuor ac quinque vocibus concinendæ liber sextus. Romæ, apud Fr. Coattinum*, 1594. On trouve dans ce livre les messes *Dies sanctificatus, In te Domine speravi, Sine nomine, Quam pulchra es*, à quatre voix, et *Dilexi quoniam*, à cinq. La deuxième édition, publiée à Venise, en 1596, contient de plus la messe *Ave Maria*, à six voix. 7° *Missæ quinque, quatuor et quinque vocibus concinendæ, liber septimus. Romæ, apud Fr. Coattinum*, 1594. Ce livre, préparé par Palestrina, fut publié après sa mort par son fils Hygin; il contient les messes *Ave Maria, Sanctorum meritis* et *Ecce domus*, à quatre voix; *Sacerdos et pontifex, Tu es pastor ovium*, à cinq. Les deuxième et troisième éditions, publiées à Rome, en 1595, et à Venise, en 1605, contiennent de plus que la première la messe à six voix *Ad bene placitum*. 8° *Missarum cum quatuor, quinque et sex vocibus, liber octavus. Venetiis, apud hæredem Hier. Scoti*, 1599, in-4°. 2me édition, *ibid.*, 1609, in-4°. On trouve dans ce livre les messes *Quem dicunt homines, Dum esset summus pontifex*, à quatre voix; *O admirabile commercium, Memor esto verbis*, à cinq; *Dum complerentur*, et *Sacerdotes Domini*, à six. Cette dernière contient un double canon perpétuel à la seconde et à la tierce dans les parties de ténor. 9° *Missarum cum quatuor, quinque ac sex vocibus, liber nonus*, ibid., 1599, in-4°. 2me édition, *ibid.*, 1608, in-4°. Ce livre contient six messes, savoir : *Ave, Regina cœlorum* et *Veni, sponsa Christi*, à quatre; *Vestiva i colli* et *Sine nomine*, à cinq; *In te Domine speravi* et *Te Deum laudamus*, à six. 10° *Missarum quatuor, quinque et sex vocibus, liber decimus*, ibid., 1600, in-4°. On y trouve *In illo tempore, Già fu chi m' ebbe cara*, à quatre; *Petra sancta, O Virgo simul et mater*, à cinq; *Quinti toni, Illumina oculos meos*, à six. Cette dernière est la même que celle qui se trouve dans la deuxième édition du deuxième livre, sous

le titre *Ad bene placitum*. 11° *Missarum cum quatuor, quinque et sex vocibus, liber undecimus,* ibid., 1600, in-4°. Ce livre contient *Descendit Angelus,* à quatre voix ; *Regina cœli, Argande licta sperai*, à cinq ; *Octavi toni, Alma Redemptoris*, à six. 12° *Missarum cum quatuor, quinque et sex vocibus, liber duodecimus,* ibid., 1601, in-4°. Ce volume renferme les messes *Regina cœli, O Rex gloriæ*, à quatre ; *Ascendo ad patrem, Qual'è il più grand' amor,* à cinq ; *Tu es Petrus, Viri Galilæi*, à six. 13° *Missæ quatuor, octonis vocibus concinendæ*, Venise, Richard Amadino, 1601, in-4°. Ces messes à huit voix, les seules de Palestrina qui ont été publiées, sont : *Laudate Dominum, Hodiè Christus natus est, Fratres ego, Confitebor tibi, Domine.* Indépendamment de ces messes imprimées, les archives de la chapelle pontificale contiennent : 14° *Lauda Sion, Pater noster, Jesu, nostra redemptio,* à quatre ; *Beatus Laurentius, Panem nostrum, Salve Regina, O sacrum convivium,* à cinq ; *Ecce ego Joannes* et *Veni Creator spiritus,* à six. On trouve aussi à la bibliothèque du Vatican les messes inédites : 15° *Tu es Petrus,* à six voix, différente de celle du même titre qui est imprimée dans le douzième livre ; une messe sur le plain-chant du *Kyrie* des doubles majeurs, et une autre sur le *Kyrie* des doubles mineurs. II. Motets. 16° *Motecta festorum totius anni, cum communione sanctorum quaternis vocibus, liber primus. Romæ, ap. hær. Valerii et Aloysii Doricorum fratrum*, 1563. Deux autres éditions de ce livre de motets parurent à Rome en 1585 et 1590, une à Venise, en 1601, et une dernière à Rome, en 1622. 17° *Liber primus Motettorum, quæ partim quinis, partim senis, partim septenis vocibus concinantur,* ibid., 1569. Deux autres éditions ont paru à Venise, en 1586 et 1600, in-4°. 18° *Motettorum quæ partim quinis, partim senis, partim octonis vocibus concinantur, liber secundus,* Venise, Jérôme Scoto, 1572, in-4°. Cette édition est la deuxième du second livre de motets à 5, 6, etc.; la première est si rare que M. Baini n'a pu la découvrir après de longues recherches. 19° *Motettorum, quæ partim quinis, partim senis, partim octonis vocibus concinantur, liber tertius. Romæ, apud Gardanum,* 1575. On connaît quatre éditions de ce livre, toutes publiées à Venise, en 1575, 1581, 1589 et 1594, in-4°. 20° *Motettorum quatuor vocibus partim plenâ voce, et partim paribus vocibus, liber secundus. Venetiis, apud Angelum Gardanum,* 1581, in-4°. Trois autres éditions ont paru à Rome, en 1590, et à Venise, en 1604 et 1606. 21° *Motettorum quinque vocibus, liber quartus e Canticis canticorum. Romæ, apud Alex. Gardanum,* 1584. Le texte de ces motets est tiré du *Cantique des cantiques.* Il a été fait dix éditions de ce livre de motets ; la deuxième et les suivantes ont paru à Venise, en 1584, 1587, 1588 (celle-ci a été tirée à trois mille exemplaires), 1596, 1601, 1603, 1608 (avec une basse ajoutée pour l'orgue), 1613 ; la dixième et dernière parut à Rome, en 1650, chez Vital Mascardi. 22° *Motettorum quinque vocibus liber quintus. Romæ, apud Alex. Gardanum,* 1584. Les éditions suivantes ont paru à Venise, en 1588, 1595 et 1601. L'édition de 1595 contient un motet, *Opem nobis, o Thoma, porrige,* qui n'est pas dans les autres, et qui ne paraît pas être de Palestrina. M. l'abbé Baini a rassemblé les motets inédits qui se trouvaient répandus dans diverses bibliothèques et archives de Rome, et en a formé trois autres livres prêts à être publiés, le premier à 4, 5 et 6 voix ; les deux autres à 8 et 12 voix. III. Lamentations de Jérémie. 23° *Lamentationum liber primus cum quatuor vocibus. Romæ, apud Alex. Gardanum,* 1588. Une deuxième édition a été publiée à Venise, en 1589, in-4°. Deux autres livres de lamentations inédites ont été re-

eueillis par M. Baini, le premier à quatre voix, l'autre à cinq et six. IV. HYMNES. 24° *Hymni totius anni secundum S. R. E. consuetudinem quatuor vocibus concinendi nec non hymni religionum. Romæ, apud Jacobum Tornerium et Bern. Donangelum,* 1589. *Excudebat Fr. Coattinus.* Il y a deux autres éditions de ce recueil; la première de Venise, 1589, l'autre de Rome, 1625. Cette dernière est accompagnée d'une basse continue pour l'orgue. V. OFFERTOIRES. 25° *Offertoria totius anni secundum sanctæ Romanæ ecclesiæ consuetudinem, quinque vocibus concinenda* (divisées en deux parties). *Romæ, apud Fr. Coattinum,* 1593. Deux autres éditions ont été publiées à Venise, en 1594 et 1596, in-4°. VI. MAGNIFICAT. 26° *Magnificat octo tonorum liber primus. Romæ, apud Alex. Gardanum,* 1591. Dans la même année il fut publié une deuxième édition de cet ouvrage, à Venise. Ce livre renferme seize *Magnificat* à quatre voix sur la psalmodie grégorienne. M. Baini a rassemblé dans les diverses bibliothèques un autre livre de *Magnificat* inédits de Palestrina, à cinq, six et huit voix. VII. LITANIES. 27° *Litaniæ Deiparæ Virginis, quæ in sacellis societatis Rosarii ubique dicatis concinuntur. Musica cum quatuor vocibus Joannis, etc. Romæ, apud Fr. Coattinum* (en deux parties). En 1600, il a été publié une deuxième édition de ces litanies, auxquelles on a ajouté celle de N.-D. de Lorette, par Roland de Lassus. M. Baini a rassemblé un troisième livre de litanies inédites, à 6 voix. VIII. CANTIQUES SPIRITUELS. 28° *De' Madrigali spirituali a cinque voci il libro secondo. In Roma, presso Coattino,* 1594. IX. MADRIGAUX. 29° *Il primo libro di Madrigali a quattro voci. In Roma, Valerio e Luigi Dorici,* 1555. Cinq autres éditions de ce premier livre de madrigaux à quatre voix ont été publiées à Venise, en 1568, 1570, 1594, 1596 et 1605. 30° *Il primo libro de' Madrigali a cinque voci di Giov., etc. Venezia, appresso Angiolo Gardano,* 1581. 2me édition, *ibid.,* 1593; 3me édition, *ibid.,* 1604. 31° *Di Giovanni Petro Loysio da Palestrina il secondo libro de' Madrigali a quattro voci. In Venezia, appresso l'herede di Girol. Scoto,* 1586. 2me édition, 1593, in-4°.

Beaucoup de motets, de madrigaux et d'autres morceaux tirés des œuvres de Palestrina ont été insérés dans les recueils de divers auteurs publiés dans la seconde moitié du seizième siècle et au commencement du dix-septième. Les PP. Martini et Paolucci ont aussi publié divers fragmens de ce maître, dans leurs traités pratiques du contrepoint; la plupart de ces exemples ont été reproduits par Choron dans ses *Principes de composition des écoles d'Italie* (Paris, 1808). et le *Stabat* à 2 chœurs a été aussi publié dans la même année par ce savant. Déjà ce *Stabat* avait été mis au jour à Londres, par Burney, avec les *Improperii* et les *Miserere* de Baj et d'Allegri; dans ces derniers temps MM. Breitkopf et Hærtel ont donné une nouvelle édition de ce recueil, sous ce titre : *Musica sacra, quæ cantatur quotannis per hebdomadam sanctam Romæ in Sacello pontificio.* La bibliothèque du Conservatoire de Paris possède, dans la collection connue sous le nom d'*Eler,* trente-sept motets en partition de Palestrina; j'ai également les trois premiers livres de motets à 5, 6 et 8 en partition, ainsi que les trois premiers livres de messes, les quatre messes à 8 voix, et plusieurs autres messes, hymnes et litanies extraits des divers ouvrages de ce maître. M. l'abbé Santini, à Rome, possède aussi toutes les messes et beaucoup d'autres compositions de ce grand homme; enfin M. l'abbé Baini a préparé une édition complète de toutes ses œuvres en partition qu'il serait bien désirable de voir publier.

PALESTRINA (ANGE et RODOLPHE PIERLUIGI DE). *Voyez* PIERLUIGI.

PALESTRINI (JEAN), hautboïste dis-

tingué, naquit à Milan en 1744. Joseph Lenta, premier hautboïste du théâtre de cette ville, fut son maître, et lui fit faire de rapides progrès. Après avoir visité toute l'Italie, Palestrini se rendit en Allemagne, et entra au service du prince de la Tour et Taxis, à Ratisbonne. En 1783 il fit un voyage en Danemark, par Hambourg, et se fit entendre avec succès dans toutes les villes où il s'arrêta. Son talent était particulièrement remarquable par la beauté du son, et par l'expression dans le chant. En 1812 cet artiste était encore attaché à la chapelle de Ratisbonne, quoiqu'il fût âgé de soixante-huit ans. On connaît de lui quelques concertos pour le hautbois, en manuscrit.

PALIONE (JOSEPH), compositeur et professeur de chant, naquit à Rome le 7 octobre 1781. Élève de Fontemaggi, à Rome, et de Fenaroli, à Naples, il acheva ses études sous ce dernier maître, et se rendit en 1805 à Paris, où il se fixa en qualité de maître de chant. Il est mort en cette ville, vers la fin de 1819. Toutes les compositions de cet artiste sont restées en manuscrit; elles consistent en 1° Trois quintettes pour deux pianos, deux violons et violoncelle. 2° Neuf quatuors pour deux violons, alto et basse. 3° Deux symphonies pour orchestre complet. 4° *Debora,* oratorio. 5° *La Finta amante,* opéra bouffe, représenté au théâtre des *Fiorentini*, à Naples. 6° *Le due Rivali*, idem, représenté à Rome, en 1802. 7° *La Vedova astuta*, ibid. 8° *La Villanella rapita,* ibid. 9° *Ariane,* cantate. 10° Des airs intercalés dans divers opéras, entre autres une cavatine chantée à Paris avec succès, par Mme Barilli, dans *le Rivali*, de Mayer.

PALLADIO (DAVID), compositeur napolitain, né vers le milieu du seizième siècle, se fixa en Allemagne, et paraît avoir été au service de l'évêque d'Halberstadt. Il a fait imprimer de sa composition : 1° *Cantiones nuptiales* 4, 5, 6 *e* 7 *vocum,* Wittenberg, 1590, in-4°. 2° *Neues Lied, Herrn Henrico Julio, postulirten Bischoffen zu Halberstadt* (Nouvelle chanson en l'honneur de M. Henri Julius, évêque suffragant de Halberstadt, duc de Brunswick et de Lunebourg), Magdebourg, 1590, in-4°.

PALLAVICINI (VINCENT), maître de chapelle au Conservatoire *degli Incurabili*, à Venise, vécut vers le milieu du dix-huitième siècle. En 1755 il fit représenter à Venise *lo Speziale,* opéra bouffe, composé en société avec Fischietti. Cet opéra, et une symphonie de la composition de Pallavicini, se trouvaient autrefois dans le magasin de Breitkopf, à Leipsick.

PALLAVICINO (BENOÎT), compositeur distingué, naquit à Crémone, dans la seconde moitié du seizième siècle, et fut maître de chapelle du duc de Mantoue. Il était encore au service de ce prince en 1616. On connaît de lui les ouvrages suivans : 1° *Madrigali a cinque voci,* lib. 1, Venise, 1591, in-4°. 2° *Idem*, lib. 2, *ibid.*, 1593, in-4°. 3° *Idem,* lib. 3, *ibid.*, 1596, in-4°. Ce livre a été réimprimé à Anvers, chez Phalèse, en 1604. 4° *Idem,* lib. 4, Venise, 1598, in-4°; Anvers, 1605, in-4° obl. 5° *Cantiones sacræ* 8, 12 e 16 *vocum*, Venise, 1605. 6° *Madrigali a* 6 *voci,* ibid., 1606, in-4°. 7° *Libro VI de' Madrigali a* 5 *voci,* ibid., 1612, in-4°. C'est une deuxième édition. 8° *Madrigali a* 5 *voci, lib. VII,* ibid., 1613, in-4°. On trouve des madrigaux de Pallavicino dans la collection intitulée *De' floridi virtuosi d'Italia il terzo libro de' Madrigali a cinque voci* (Venise, Giac. Vincenzi et Rich. Amadino, 1586, in-4°), et dans plusieurs autres recueils.

PALLAVICINO (CHARLES), compositeur dramatique, naquit à Brescia dans la première moitié du dix-septième siècle, et mourut à Dresde en 1689. La plupart des opéras de ce compositeur ont été représentés avec succès à Venise, quoiqu'ils ne se distinguent par aucune qualité d'invention. Ses productions, dont on a retenu

les titres, sont : 1° *Aureliano*, à Venise, en 1666. 2° *Demetrio*, dans la même année. 3° *Il Tiranno umiliato d'Amore, ovvero il Meraspe*, 1667. 4° *Diocleziano*, 1674. 5° *Enea in Italia*, 1675. 6° *Galeno*, 1676. 7° *Il Vespasiano*, 1678. 8° *Il Nerone*, 1679. 9° *Messalina*, 1680. 10° *Bassiano, ossia il maggiore impossibile*, 1682. 11° *Carlo, re d'Italia*, 1683. 12° *Il Re infante*, 1683. 13° *Licinio imperatore*, 1684. 14° *Recimero re de' Vandali*, 1685. 15° *Massimo Pupieno*, 1685. 16° *Peneloppe la casta*, 1686. 17° *Didone delirante*, 1686. 18° *Amor inamorato*, 1687. 19° *L'Amazona corsara*, 1687. 20° *Elmiro, re di Corinto*, 1687. 21° *La Gerusalemme liberata*, 1688. 22° *Antiope*, à Dresde, 1689; c'est pendant la composition de cet opéra que Pallavicino mourut; Strunck termina l'ouvrage, et il fut représenté à Dresde, dans la même année. *La Gerusalemme liberata* fut traduite en allemand par Feideler, et représentée à Hambourg, en 1695, sous le titre d'*Armide*.

PALLOTTA (MATHIEU), compositeur de musique d'église, à Palerme, né vraisemblablement en Sicile, a vécu dans la première moitié du dix-huitième siècle. On connaît sous son nom : 1° *Cantionum Benedictus ad Laudes in solemn. matutinis Hebdomadæ Sanctæ 4 vocum*. 2° *Benedictus quinti modi*. Ces deux ouvrages sont indiqués comme manuscrits dans le catalogue de Traeg, de Vienne.

PALMA (SILVESTRE), compositeur dramatique, né à Naples en 1751, étudia le contrepoint au Conservatoire de *la Pietà de' Turchini*, sous la direction de Sala, et reçut ensuite des conseils de Paisiello. En 1791 il a intercalé quelques airs dans l'opéra bouffe intitulé *Le Vane gelosie*. Il donna ensuite : 1° *La Pietra simpatica*, dans lequel on trouve la polonaise *Sento che son vicino*, qui a eu un succès prodigieux. 2° *Gli Amanti ridicoli*, et 3° *La Sposa contrasta*. Ce compositeur vivait à Naples en 1804. On connaît aussi de lui une cantate pour soprano et contralto pour la fête de Noël.

PALSA (JEAN), virtuose sur le cor, naquit à Jermeritz, en Bohême, le 20 juin 1752. Il n'était âgé que de dix-huit ans lorsqu'il se rendit à Paris avec Turschmidt, qui, dans leurs duos, jouait la partie de second cor : après les avoir entendus au concert spirituel, le prince de Guémené les prit à son service. Ils publièrent dans cette ville deux œuvres de duos pour deux cors. En 1783 ces deux artistes retournèrent en Allemagne, et entrèrent dans la chapelle du landgrave de Hesse-Cassel. Deux ans après, ils firent un voyage à Londres, où ils excitèrent l'admiration générale. De retour à Cassel, ils y restèrent jusqu'à la mort du prince. En 1786 ils entrèrent au service du roi de Prusse. Palsa mourut d'une hydropisie de poitrine, le 24 janvier 1792, à l'âge de trente-huit ans. Cet artiste distingué a publié un troisième livre de duos pour deux cors, avec Turschmidt, à Berlin, chez Grœbenschütz et Seiler. Le talent de Palsa consistait particulièrement dans une belle manière de chanter sur son instrument.

PAMINGER (LÉONARD), compositeur du seizième siècle, fit ses études dans un monastère de la Bavière, puis fut secrétaire et en dernier lieu recteur de l'école de St-Thomas, à Passau. Il mourut dans cette ville en 1568. Ses compositions, qui consistent en motets à plusieurs voix, ont été publiées par son fils, après sa mort. La collection de ces morceaux a pour titre : *Ecclesiasticorum cantionum quatuor, quinque et plurimum vocum, tomus primus*, Nuremberg, 1572, in-4° obl. Le second volume de ces motets a été publié à Nuremberg, en 1573, le troisième en 1576, et le dernier en 1580.

PAMPONI (ANTOINE-GAÉTAN), compositeur dramatique, né dans la Romagne, au commencement du dix-huitième siècle, dirigea pendant vingt ans le Conservatoire de Venise appelé *L'Ospedaletto di S. Giovanni e Paolo*. Il mourut dans cette po-

sition au mois de février 1769. L'auteur des notes sur les musiciens italiens communiquées à La Borde pour son *Essai sur la musique* reprochait à Pampani d'avoir mis dans ses ouvrages un style bruyant et tourmenté : je n'ai pu vérifier ce qui a donné lieu à cette accusation. Les titres connus des opéras de ce maître sont : 1° *Anagilda*, 1735. 2° *Artaserse Longimano*, 1737. 3° *La Caduta d'Amulio*, 1746. 4° *La Clemenza di Tito*, 1748. 5° *Artaserse*, 1750. 6° *Il Venceslao*, 1752. 7° *Astianasse*, 1755. 8° *Demofoonte*, 1764. 9° *Demetrio*, 1768. Le *Demofoonte* fut, dit-on, l'opéra de Pampani qui obtint le plus de succès.

PAN, personnage ou dieu de la mythologie grecque à qui les poètes donnent pour père tantôt Mercure, tantôt Jupiter, Saturne, Uranus, etc. Il est représenté avec des cuisses, des jambes et des pieds de bouc, et avec des cornes à la tête. Il présidait à l'agriculture. Dans la guerre des Titans, il fut le plus utile auxiliaire de Jupiter en soufflant dans une conque marine, dont les sons rauques mirent en fuite les géans : on le considère à cause de cela comme l'inventeur de la trompette. L'invention de la flûte à plusieurs tuyaux, appelée *syrinx*, lui est aussi attribuée : suivant la Mythologie, la nymphe de ce nom, ayant invoqué les dieux pour échapper à l'ardeur de Pan, fut changée en roseau ; désespéré de sa perte, le dieu coupa quelques-uns de ces roseaux de différentes longueurs, les unit avec de la cire, et parcourut les bois et les montagnes, en jouant de cet instrument. On connaît le vers de la deuxième églogue de Virgile :

> Pan primus calamos cerâ conjungere plures
> Instituit.

Quelques poètes de l'antiquité ont aussi attribué à Pan l'invention de la flûte droite, et même, suivant Bion, de la flûte oblique (flûte traversière).

PANANTI (PHILIPPE), littérateur italien, établi à Londres, vers 1810, y commença la publication d'un journal de littérature italienne intitulé *Giornale italico* qui n'eut pas une longue existence. Il y a publié, sous le titre de *Saggi teatrali* (Londres, 1813, août, page 408) des morceaux sur le théâtre italien : le premier, intitulé *Musica e parola*, traite de la musique et de la poésie dramatique.

PANCIROLI (GUI), jurisconsulte, né en 1523, à Reggio en Lombardie, fit son droit à l'université de Padoue, et devint successivement professeur dans cette ville, à Turin et à Venise. Il mourut dans cette dernière ville, le 15 mai 1599. Le livre de Panciroli intitulé *Rerum memorabilium deperditarum et nuper inventarum lib. II* (Amberg, 1599, 2 vol. in-8°, et Leipsick, 1607, in-4°), contient deux chapitres (39 et 40 de la première partie) qui traitent *De Musicâ, de Musicâ mutâ, de Hydraulicâ*. La première partie de ce livre a pour objet les découvertes des anciens dont nous avons perdu le secret, c'est pourquoi Panciroli y traite de l'orgue hydraulique. Pierre de la Noue a donné une traduction française de cet ouvrage, dégagée de tout commentaire, Lyon, 1617, 2 parties in-12.

PANE (DOMINIQUE DEL), prêtre, né à Rome, dans la première moitié du dix-septième siècle, étudia la composition sous la direction d'Abbatini. Appelé au service de l'empereur Ferdinand III, en qualité de sopraniste, il vécut à Vienne et à Prague pendant quelques années, puis retourna à Rome, en 1654, pour le concours ouvert à l'occasion de la nomination d'un chapelain chantre de la chapelle pontificale, et obtint cette place le 10 juin de la même année. Del Pane a laissé beaucoup de musique d'église qui se trouve en manuscrit dans les archives de la chapelle pontificale. On a imprimé de sa composition des messes écrites sur les thêmes de plusieurs motets de Pierluigi de Palestrina. Cet œuvre a pour titre : *Messe dell' Abb. Domenico del Pane, soprano della capp. pont. a 4, 5, 6, 8 voci, estratte da*

esquisiti motetti del Palestrina, e dedicate all' E. e R. Sig. cardinal Benedetto Pamphili, Rome, 1687. Del Pane a été l'éditeur des antiennes de son maître Abbatini (*V.* ce nom), pour douze ténors et douze basses.

PANECK (JEAN), compositeur allemand, né vraisemblablement à Prague, où il y a eu des artistes de ce nom, vécut vers la fin du dix-huitième siècle. On lui doit la musique du petit opéra intitulé: *Die christliche Judenbraut* (La Fiancée juive devenue chrétienne). Le sort de cet ouvrage eut cela de bizarre, qu'accueilli avec enthousiasme aux théâtres de Léopoldstadt et de la porte de Carinthie, à Vienne, il fut outrageusement sifflé dans quelques villes de l'Allemagne septentrionale.

PANIZZA (JACQUES), compositeur, professeur de chant, et maître au piano du grand théâtre de la Scala, à Milan, est, je crois, fils de Pompilio Panizza, ténor qui chanta au même théâtre en 1800, et a vu le jour en cette ville, dans les premières années du dix-neuvième siècle. Son premier opéra intitulé: *Sono eglino maritati?* a été représenté en 1827. Il a donné ensuite *La Collerica*, qui a été jouée avec succès à Milan, en 1831. M. Panizza a écrit aussi en 1834, pour Trieste, *Gianni di Calais;* enfin il vient de faire représenter (1840) un opéra dont quelques journaux ont fait l'éloge. M. Panizza est aussi l'auteur d'une sérénade à quatre voix et orchestre, intitulée: *Inno a Maria Malibran*, qui a été exécutée à Milan, dans la soirée du 23 mai 1834. On a imprimé de ce compositeur: 1° *Sestetto per il flauto*, 2 *clarinetti*, 2 *corni e fagotto*, Vienne, Artaria. 2° *Divertimento in forma di valze per il piano-forte*, Milan, Bertuzzi. 3° *Il Pianto, aria lugubre per Tenore*, ibid. 4° *Se il brando invitto*, scène pour ténor, Milan, Riccordi. 5° Deux airs pour soprano, *ibid.*

PANNENBERG (FRÉDÉRIC-GUILLAUME), musicien de ville à Lunebourg, vers la fin du dix-huitième siècle, a écrit des quatuors et des solos pour violon, une symphonie concertante pour deux bassons, avec orchestre, et un septuor pour hautbois, basson, alto, cor de bassette, cor et violoncelle; toutes ces compositions sont restées en manuscrit: on n'a gravé de Pannenberg que 30 anglaises et cotillons pour orchestre, à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel.

PANNY (JOSEPH), pianiste et compositeur, est né le 29 octobre 1794, à Kohlmitzberg, en Autriche. Fils du maître d'école de ce lieu, il apprit sous sa direction à jouer du violon dès l'âge de six ans, et par un travail de sept heures chaque jour, il parvint en trois années à jouer les quatuors et concertos de Haydn, Gyrowetz, Pleyel, Stamitz et autres maîtres de cette époque; puis le pasteur Ortler lui enseigna à jouer de la flûte; enfin son aïeul maternel, Joseph Breinesberger, fut son premier maître pour l'orgue et l'harmonie. L'invasion de l'Autriche par les armées françaises, en 1809, ruina la famille de Panny, et l'obligea lui-même à se livrer à des travaux agricoles et à négliger la musique. Envoyé ensuite à Linz pour y suivre les cours destinés à former des instituteurs, il eut occasion d'y entendre de belles compositions qui réveillèrent son penchant pour la musique. Dès ce moment il reprit l'étude de cet art, et écrivit quelques essais de composition pour divers instrumens, trois messes et un *Requiem;* mais toutes ces productions renfermaient plus de fautes contre les règles de l'art et de réminiscences que de beautés originales. A l'âge de dix-neuf ans M. Panny entra dans la carrière de l'enseignement à Greenberg, dans la haute Autriche. Deux ans après il fit un voyage à Vienne; l'auteur de la notice du Lexique universel de musique publié par M. Schilling, à qui j'emprunte les détails de celle-ci, dit que ce voyage eut lieu pour étudier la composition sous la direction d'Albrechtsberger: il a oublié que ce maître était mort depuis six ans, en 1815,

époque où M. Panny visita Vienne. Pendant quatre ans ce jeune artiste fut admis à recevoir des conseils du compositeur Eybler, maître de chapelle de la cour. Parvenu à l'âge de trente et un ans, en 1825, il se hasarda à se produire dans les concerts, et publia ses premières compositions. Dans un voyage qu'il fit à Venise, il fit la connaissance de Paganini, qui l'encouragea dans ses travaux; plus tard, il retrouva ce grand artiste à Vienne, et entreprit avec lui un voyage à Prague, où ils se séparèrent, mécontens l'un de l'autre. M. Panny continua seul ce voyage et visita Dresde, Leipsick et Berlin, publiant dans toutes ces villes quelques compositions. Arrivé à Mayence, il s'y arrêta quelque temps, et y fit paraître plusieurs ouvrages chez les frères Schott; puis il visita la France et l'Angleterre. En 1831, la place de directeur de musique à Christiana lui a été offerte, et pendant plusieurs années, il en remplit les fonctions. Cet artiste estimable, atteint d'une maladie de poitrine, fut en proie, pendant les derniers temps de sa vie, aux accès d'une profonde mélancolie. Il est mort le 22 avril 1838, à l'âge de quarante-quatre ans. laissant une veuve, qu'il avait épousée depuis moins de deux ans, et un enfant de six mois. M. J. G. Horneyer lui a consacré un long article nécrologique dans le supplément de la Gazette de Mayence (ann. 1838, nº 111, 112 et 113). Dans la liste des compositions de Panny, on remarque les suivantes : 1º Quatuors faciles pour 2 violons, alto et basse, op. 19, nºs 1 et 2, Vienne, Artaria. 2º Sonate sur la quatrième corde, avec quatuor, op. 28, Mayence, Schott. 3º Adagio et rondo pour flûte et quatuor, op. 6, Vienne, Artaria. 4º Adagio et polonaise en symphonie concertante pour hautbois et basson, op. 7, *ibid.* 5º Introduction et variations sur l'air tyrolien de *Guillaume Tell*, pour flûte et quatuor, op. 32, Berlin, Brandenburg. 6º Rondeau brillant pour piano avec quatuor, op. 12, Vienne, Pennauer. 7º Trio pour piano, violon et alto, op. 1. Vienne, Artaria. 8º Introduction et rondeau pour piano et violon, op. 20, Vienne, Pennauer. 9º Variations pour piano sur une canzonnette vénitienne de Paganini, op. 8, Vienne, Artaria. 10º Messe à quatre voix et orchestre, Vienne, Cappi. 11º 2me Messe, *idem*, op. 17, Vienne, Artaria. 12º 3me *idem*, Mayence, Schott. 13º *Requiem* à 3 voix, 2 violons, basse et orgue, op. 21, Vienne, Artaria. 14º Graduel à 4 voix, orchestre et orgue, avec une offertoire pour soprano solo, chœur ad libitum, orchestre et orgue, op. 18, *idem.* 15º Hymne allemand (*Singt dem Herrn ein neues Lied*), pour un chœur d'hommes, 3 trombones et basse, op. 38, Mayence, Schott. 16º Chant original de la Styrie, pour voix d'hommes et orchestre, op. 35, Mayence, Schott. 17º Chanson du Nord pour voix seule, chœur et orchestre, op. 36, *ibid.* 18º Chanson de table pour chœur d'hommes et orchestre, op. 37, *ibid.* 19º Chants détachés ou en recueil pour 4 voix d'hommes et piano, op. 9, Vienne, Artaria, op. 25, 26, 30, 31, 32, 34, *ib.* 20º Chants à voix seule avec acc. de piano, op. 5, 10, 29, 33, Vienne et Mayence. Panny a laissé en manuscrit un mélodrame et l'opéra *Das Mædchen von Rügen* (La fille de Rügen), un hymne pour la nouvelle année, composée et exécutée à Bergen, en Norwège, le 18 décembre 1831, quelques morceaux de chant avec orchestre, et des travaux littéraires sur la musique, particulièrement sur l'histoire de la musique en Italie, en Allemagne, en France et en Angleterre.

PANOFKA (HENRI), violoniste et compositeur, est né le 2 octobre 1808, à Breslau, en Silésie. Son père, délégué du roi de Prusse, y était dans une position heureuse; il destinait le jeune Panofka au barreau, et lui fit faire ses études au collége *Frédéric* jusqu'à l'âge de 16 ans. Sa sœur, fort habile sur le violon, lui donna les premières leçons de cet instrument, puis il apprit le chant et les principes de

la lecture de la musique sous la direction du *cantor* Strauch et de son successeur Fœrster. A l'âge de 10 ans, M. Panofka se fit entendre avec succès en public. Après la mort de Fœrster, M. Luge, chef d'orchestre du théâtre de Breslau, et bon violoniste, devint son maître. C'est sous la direction de cet artiste qu'il joua plusieurs fois des concertos de Rode et de Viotti, au théâtre et dans les concerts. En 1824 il sortit du collége pour suivre les cours de droit de l'université; mais cédant à ses instances réitérées, son père lui permit de se livrer en artiste à la culture de la musique, et l'envoya à Vienne, pour y prendre des leçons de Mayseder pour le violon, et de Hoffmann pour la composition. Après trois années d'études sous ces maîtres, il se fit entendre en 1827, avec un brillant succès, dans un concert donné à la salle de la Redoute. En 1829, il s'éloigna de Vienne, pour se rendre à Munich, où il donna des concerts pendant un séjour de six mois, puis il alla à Berlin, s'y lia avec le pianiste Hauck, et donna plusieurs concerts avec lui. C'est dans cette ville qu'il publia ses premières compositions; c'est aussi à Berlin, qu'à la sollicitation de M. Marx, rédacteur en chef de la Gazette musicale, il commença à cultiver la critique sur cet art. La mort de son père, en 1831, le mit en possession d'un héritage qui lui permit de se livrer sans réserve à ses études. En 1832, il entreprit un voyage artistique avec son ami Hauck, visita Dresde, Prague, et retourna à Vienne, où il fit un nouveau séjour pendant huit mois. Après avoir visité la Pologne et la Silésie, il revit Berlin une deuxième fois; mais ayant eu le malheur d'y perdre son frère, il s'éloigna de cette ville, et se rendit à Paris, où il s'est fixé depuis 1834. Il s'y fit entendre pour la première fois au Conservatoire, dans un concert donné par M. Berlioz, puis il en donna un lui-même dans cette salle, en 1837. Deux ans après il s'est rendu à Londres pour la publication de quelques-uns de ses ouvrages. De retour à Paris, il y est rentré dans la carrière de l'enseignement et de la critique musicale. Correspondant de la nouvelle Gazette musicale de Leipsick, fondée par MM. Schumann et Schunke, il a fourni aussi des articles à la Gazette musicale de Paris, à l'*Impartial*, au *Messager* et au *Temps*. Les compositions de M. Panofka consistent en thêmes variés pour violon, avec orchestre, quatuor ou piano, op. 6, 11, 14, 18; fantaisies *idem*, op. 8, 21; rondos et rondinos, *idem*, op. 9, 22; *élégie* pour violon et piano, op. 17; *ballade* idem, op. 20; *capricio* sur un motif de Mercadante, op. 25; grand morceau de concert, op. 23; *adagio appassionato*, op. 24; duos pour piano et violon concertans, op. 10, 13, 15, 16, 27; études pour violon seul; *Les Rêveries*, pour piano seul, op. 26; ballades et autres morceaux de chant avec accompagnement de piano, op. 7 et 12. Les éditeurs de ces ouvrages, publiés à Paris, sont MM. Schlesinger, Meissonnier, H. Lemoine, Pacini et B. Latte. M. Panofka a traduit en allemand la nouvelle méthode de violon de M. Baillot, Berlin, Schlesinger.

PANORMITANO (D. MAURO), compositeur sicilien, dont le nom véritable n'est pas connu, fut appelé *Panormitano* parce qu'il était né à Palerme, vers le milieu du seizième siècle. Il entra dans le monastère de Montcassin, et y remplit les fonctions d'organiste. On a imprimé de sa composition : *Lamentazioni e Responsori per la Settimana Santa a quattro voci*, Venise, 1583, in-4°. Une deuxième édition de cet ouvrage a paru dans la même ville, en 1597, sous le titre latin : *Lamentationes ac Responsorii Hebdomadæ Sanctæ quatuor vocum*.

PANORMO (FRANÇOIS), flûtiste italien, attaché au théâtre de Nicolet depuis 1780, a publié à Paris, en 1786, six duos pour 2 flûtes, op. 1. On connaît aussi sous le même nom la *Valse de l'oiseau*, pour piano, Paris, Janet. Ce morceau a eu de

la célébrité, il y a environ trente ans.

PANSERON (AUGUSTE-MATHIEU), né à Paris, le 7 floréal an IV (26 avril 1795), est fils d'un professeur de musique instruit à qui Grétry avait confié l'instrumentation de ses vingt dernières partitions, parce que ce travail était pour lui fatigant et sans attrait. Le jeune Panseron fut admis comme élève au Conservatoire de Paris dans le mois de nivôse an XIII (décembre 1805). Après y avoir suivi les cours de solfége, dont il avait reçu les premières notions de son père, il passa sous la direction de Levasseur, pour l'étude du violoncelle, et bientôt après il devint élève de M. Berton pour l'harmonie, puis de Gossec pour le contrepoint. Les prix de solfége, d'harmonie et de composition lui furent successivement décernés dans les concours de l'école. Ses études, auxquelles il avait employé huit années, étant terminées, il se présenta au concours de l'Institut, et y obtint le premier prix de composition, en 1813. Le sujet du concours était la cantate intitulée *Herminie*. Devenu pensionnaire du gouvernement, à ce titre, M. Panseron partit pour l'Italie, et s'arrêta pendant plus de six mois à Bologne pour y faire de nouveau un cours complet de contrepoint fugué, sous la direction de Mattei. C'est au soin consciencieux qu'il mit en cette circonstance à perfectionner son savoir par l'étude du style de l'ancienne école d'Italie, qu'il est redevable d'une connaissance étendue de l'art d'écrire pour les voix. Après avoir vécu plusieurs années à Rome et à Naples, où il étudia le mécanisme de l'art du chant sous de bons maîtres, il se rendit en Allemagne, reçut des conseils de Salieri à Vienne, et de Winter, à Munich, puis s'arrêta quelques mois à Eisenstadt, en 1817, chez le prince Esterhazy, qui le nomma son maître de chapelle honoraire. M. Panseron se disposait à retourner à Paris, lorsque des propositions lui furent faites pour visiter la Russie; les ayant acceptées, il se rendit à Saint-Pétersbourg; mais ce voyage ne fut qu'une course de peu de durée, et dans l'été de 1818, il arriva à Paris, après avoir employé cinq années dans les voyages artistiques prescrits par les réglemens de l'Institut pour les élèves pensionnaires. Dès son arrivée dans cette ville il se livra à l'enseignement du chant, et bientôt après il remplit les fonctions d'accompagnateur à l'Opéra-Comique. En 1824 il obtint sa nomination de professeur de chant au Conservatoire où il avait été admis comme élève, vingt ans auparavant. Lorsqu'en 1829 M. Halevy eut abandonné sa place d'accompagnateur au Théâtre-Italien, pour passer à la direction du chant à l'Opéra, M. Panseron lui succéda dans cet emploi; mais les occupations multipliées qui y étaient attachées l'ont fait renoncer à cette place après plusieurs années, pour se livrer sans réserve à l'enseignement et à la composition de ses ouvrages.

En 1820 M. Panseron a fait jouer avec succès, au théâtre Feydeau, *La Grille du parc*, opéra-comique en un acte, dont la partition a été publiée chez Janet et Cotelle. L'année suivante il a donné au même théâtre *Les deux Cousines*, opéra-comique en un acte qui est resté en manuscrit. Le 4 novembre 1827 il a fait représenter à l'Odéon l'*École de Rome*, en un acte, dont la partition a été publiée à Paris, chez Pacini. M. Panseron a aussi publié plusieurs fantaisies, nocturnes et thêmes variés pour piano et flûte, en société avec M. Guillon (Paris, Petit, Frère, Schlesinger); mais c'est surtout par ses romances qu'il s'est fait une réputation européenne, car quelques-uns de ces morceaux ont été réimprimés en Allemagne, en Italie et à Londres. Il en a publié plus de deux cents parmi lesquelles on en remarque de charmantes. Entre celles qui ont eu le plus de vogue, on cite *Le Songe de Tartini*, avec accompagnement de violon obligé, *La fête de la Madonne*, *Malvina*, *Valsons encore*, *Au revoir, Louise*, *On n'aime bien qu'une fois*, *Appelez-moi, je revien-*

drai, Demain on vous marie, J'attends encore, etc. On doit à M. Panseron un bon traité des élémens du chant, intitulé ; *Méthode de vocalisation, en 2 parties*. Paris, chez l'auteur, 1839; in-fol. Il a aussi publié une méthode élémentaire de musique, à l'usage des enfans, sous ce titre : *A B C musical, ou solfége composé expressément pour sa petite fille par*, etc., *idem.*, 1840, in-fol. Enfin, il a été l'éditeur de la dernière édition du solfége de Rodolphe, dont il a transposé les leçons trop hautes pour les voix de soprano. Paris, E. Duverger, 1835, in-fol.

PANSEWANG (JEAN-GEORGE), musicien de la Silésie, était en 1800 organiste à Mittelwalde, dans le comté de Glatz. Élève de Segert, il possédait un talent remarquable sur l'orgue. Il a laissé en manuscrit des messes, offertoires et autres morceaux de musique d'église, ainsi que des pièces d'orgue. M. Hoffmann cite aussi de cet artiste une méthode d'harmonie que Pansewang avait écrite pour un de ses élèves. Dans ses dernières années, il s'occupa beaucoup de la partie mathématique de la musique et du tempérament; mais il n'a rien été publié de ses travaux.

PANSNER (JEAN-HENRI-LAURENT), docteur en philosophie, né à Arnstadt, dans la principauté de Schwartzbourg, était étudiant à l'université de Jéna, en 1800. Il y soutint, en 1801, une thèse qui a été imprimée sous ce titre : *Dissertatio physica sistens investigationem motuum et sonorum quibus laminæ elasticæ contremiscunt; quam Rectore D. Carlo-Augusto duce Saxon. consensu ampliss. philosoph. ordinis pro veniâ legendi ritè impetrandâ A. D.* 29. *Aug.* 1801 *publicè defendit auctor J. H. L. Pansner*, etc., *Jena*, 1801, *typis Goepferdtii*, in-4° de de 11 pages. Ce morceau est un des premiers écrits que les découvertes de Chladni ont fait naître, concernant les phénomènes de vibrations des surfaces élastiques.

PANTALOGO (ELEUTERIO), écrivain florentin de l'époque actuelle, a publié une brochure qui a pour titre : *La musica italiana nel secolo XIX, Ricerche filosofico-critiche*. Florence, Coen, 1829, in-8° de 80 pages. Une critique de cet opuscule a été publiée sous le nom de *Giorgetti* : elle est intitulée : *Lettera al sig. El. Pantalogo intorno alle sue Ricerche filosofico-critiche sopra la musica italiana nel secolo XIX*. Florence, 1829, in-8° de 12 pages.

PANZACCHI (D. DOMINIQUE), un des meilleurs ténors italiens du dix-huitième siècle, naquit à Bologne en 1733. Après avoir achevé ses études de chant dans l'école de Bernacchi, il débuta dans l'opéra sérieux, et jouit bientôt en Italie de la réputation d'un excellent chanteur. Appelé à Madrid, en 1757, il y fut attaché pendant cinq ans au service du théâtre de la cour. En 1762 il se rendit à Munich, et fut attaché à la musique de l'électeur Maximilien III jusqu'en 1779, époque où sa voix perdit toute sa sonorité. Il reçut alors une pension de la cour de Bavière, et se retira avec sa famille dans le lieu de sa naissance, après avoir amassé des richesses considérables. Sa bibliothèque de musique renfermait une collection curieuse de tous les anciens livres espagnols concernant cet art. Panzacchi est mort en 1805 à Bologne, où il jouissait de l'estime générale.

PANZAU (le P. OCTAVIEN), gardien du couvent de la Sainte-Croix à Augsbourg, vers le milieu du dix-huitième siècle, appartenait à une des familles les plus distinguées de cette ville. Il a publié une collection de pièces d'orgue qui donne une idée favorable de son talent comme organiste. Cet ouvrage a pour titre : *Octonium ecclesiasticum organicum*, Augsbourg, 1747, in-fol.

PAOLINI (AURÉLIEN), compositeur et instrumentiste au service du cardinal Rubini, évêque de Vicence, vers la fin du dix-septième siècle, a publié un œuvre de sonates à deux violons et violoncelle, avec

basse continue pour clavecin. OEuvre premier, Venise, 1697, in-4°. Cet ouvrage a été réimprimé à Amsterdam, chez Roger.

PAOLUCCI (le P. JOSEPH), religieux cordelier, naquit à Sienne, en 1727, et fit ses études musicales, au couvent de Bologne, sous la direction du P. Martini. Après avoir fait ses vœux, il fut envoyé à Venise, où on le choisit pour maître de chapelle du couvent de son ordre appelé *de' Frari;* puis il alla remplir les mêmes fonctions au monastère de Sinigaglia, et en dernier lieu il dirigea le chœur de celui d'Assisi, où il mourut à l'âge de cinquante ans. Le P. Paolucci a laissé en manuscrit des compositions pour l'église, et l'on a imprimé des *Preces piæ* à 8 voix en deux chœurs, à Venise, en 1767; mais l'ouvrage par lequel il s'est fait particulièrement connaître d'une manière avantageuse est une collection de morceaux de musique des styles d'église et madrigalesque, présentés comme exemples de l'art d'écrire, et analysés dans tous les détails, de manière à former un cours de composition pratique. Cet ouvrage a pour titre: *Arte pratica di contrappunto dimostrata con esempi di vari autori, e con osservazioni*, Venise, 1765-1772, 3 vol. in-4°. Le plan du P. Paolucci est celui que le P. Martini adopta plus tard pour son *Esemplare ossia saggio fondamentale pratico di contrappunto;* mais ce dernier maître, ayant pour objet principal de traiter du contrepoint fugué sur le plain-chant, a choisi la plupart de ses exemples dans les œuvres des compositeurs du seizième siècle, tandis que le P. Paolucci, traitant plus particulièrement du style concerté, en a pris beaucoup dans ceux du dix-septième et du dix-huitième. Au reste, ces deux ouvrages sont riches d'érudition, et renferment d'excellentes discussions des principes fondamentaux de l'art.

PAPAVOINE (....), violoniste et compositeur, entra à l'orchestre de la Comédie-Italienne comme chef des seconds violons en 1760; mais il n'y resta que deux ans, et à la fin de 1762 il suivit Audinot, qui s'était retiré du même théâtre pour fonder celui de l'Ambigu-Comique. Papavoine y devint premier violon et maître de musique: il occupa cette place jusqu'en 1789. Des propositions lui furent faites alors pour diriger l'orchestre du théâtre de Marseille, il se rendit dans cette ville, et y mourut en 1793. On a de ce musicien deux œuvres de *Six quatuors pour deux violons, alto et basse*, gravés à Paris (sans date); il a fait aussi la musique d'un opéra-comique intitulé *Barbacole ou le Manuscrit volé*, qui fut représenté le 15 septembre 1760, à la Comédie-Italienne. Papavoine composa pendant près de dix ans la musique de toutes les pantomimes qui furent jouées à l'Ambigu-Comique.

PAPE (NICOLAS), en latin *Papa*, né dans un village de la Saxe, vers le milieu du seizième siècle, a publié, à l'occasion de la nomination d'un musicien nommé Gerhard à la place de cantor à Brandebourg, un petit écrit intitulé: *Propempticon honoris causa, pietate, eruditione et omnium virtutum genere ornato juveni, musico et componistæ felici, Jacobo Gerhardo, Carlostadensi ex inclitâ Witebergæ ad cantoris munus auspiciendum à Senatu Brandenburgensi legitimè vocato anno Domini* 1572 *scriptum a Nicolao Papa, Reiderensi Saxone, S. L.* 1572.

PAPE (LOUIS-FRANÇOIS), écrivain suédois, fit ses études à l'université d'Upsal, où il publia et soutint une thèse intitulée: *De usu musices*, Upsal, 1735, in-4°.

PAPE (HENRI), facteur de pianos d'un mérite distingué, est né dans la Souabe. Arrivé à Paris en 1811, il entra dans la fabrique de pianos de M. Pleyel, dont il dirigea les ateliers pendant plusieurs années. En 1815, il établit lui-même une manufacture de ces instrumens, et depuis lors presque chaque année a été marquée par quelqu'une de ses inventions. Ses premiers grands pianos furent d'abord con-

struits d'après le système anglais de Broadwood et de Tomkinson; mais doué d'un génie d'invention dans la mécanique, il ne tarda pas à introduire de nombreuses modifications dans la construction de ces instrumens, et même d'en changer complétement le principe. L'objet principal qu'il se proposa d'abord fut de faire disparaître la solution de continuité qui, dans les pianos carrés et à queue, existe entre la table et le sommier, pour laisser un passage aux marteaux qui doivent frapper les cordes; pour cela il reprit le principe de mécanisme placé au-dessus, d'abord imaginé par l'ancien facteur de clavecins Marius, puis renouvelé par Hildebrand, et enfin par Streicher, de Vienne; mais évitant tous les défauts des bascules et des contre-poids employés par ces artistes, il combina un ressort en spirale calculé sur l'action du marteau de manière à relever rapidement celui-ci, par un effort si peu considérable, que la fatigue du ressort est à peu près nulle. Si, dans le piano à queue, ce système de construction laisse encore désirer un peu plus de légèreté au mécanisme, un peu plus de limpidité au son, dans le piano carré, le plus beau succès a répondu aux efforts de M. Pape, et l'on peut affirmer que ceux qui sortent de sa fabrique, sont aujourd'hui les plus satisfaisans sous le double rapport de la beauté du son et de la solidité, bien qu'il ait débarrassé ces instrumens de tout l'appareil du barrage en fer. M. Pape a aussi introduit d'heureuses variétés dans les formes et dans le mécanisme du piano vertical, auquel il a donné une puissance de son remarquable; enfin, il a construit de petits pianos-tables, dont l'intensité tient du prodige. Les travaux de cet habile facteur ont reçu d'honorables récompenses dans le rapport avantageux fait sur ses instrumens le 19 sept. 1832 par la société d'encouragement pour l'industrie nationale; dans celui de l'Académie des beaux-arts de l'Institut de France, fait en 1833; dans la médaille d'or qui lui a été decernée à l'exposition des produits de l'industrie, en 1834, et dans la décoration de la Légion d'honneur qu'il a obtenue en 1839. Habile dans toutes les parties de la mécanique, il a inventé une machine pour scier les bois et l'ivoire en spirale, dont il a exposé les produits en 1827; un de ses pianos était plaqué de feuilles d'ivoire d'environ huit à neuf pieds de longueur et de deux de largeur. On a publié une *Notice sur les inventions et perfectionnemens apportés par H. Pape dans la fabrication des pianos,* Paris, Loquin, in-4° de 11 pages, avec 3 planches lithographiées.

PAPE (LOUIS), né à Lubeck, en 1809, a appris dans sa jeunesse à jouer du violon et du violoncelle, et a reçu des leçons d'harmonie de l'organiste Bauck. Après avoir été employé quelque temps comme violoncelliste au théâtre de Kœnigstadt, à Berlin, il fut appelé à Hanovre, puis à Francfort sur-le-Mein, en qualité de premier violon. Dans un voyage qu'il a fait en 1833, il a visité Lubeck, et y a été engagé comme premier violon du théâtre, et depuis lors, il n'a plus quitté cette ville. Parmi les compositions de cet artiste, on remarque : 1° Trois sonatines pour piano seul, op. 5, Copenhague, Lose. 2° Deux sonatines, *idem,* Hambourg, Cranz. 3° Quatuor pour 2 violons, alto et violoncelle, op. 6, Leipsick, Breitkopf et Hærtel.

PAPENIUS (JEAN-GEORGE), facteur d'orgues à Stolberg, dans la Thuringe, vers le commencement du dix-huitième siècle. Ses principaux ouvrages sont : 1° Un orgue de dix-huit registres, à 2 claviers, à Oldisleben, construit en 1708. 2° Un orgue de trente-deux registres, à 2 claviers et pédale, à Kindelbruck.

PAPIUS (ANDRÉ), dont le nom flamand était *De Paep,* naquit à Gand en 1547. Neveu, par sa mère, de Livin Torrentius, évêque d'Anvers, il fit ses études sous la direction de son oncle, d'abord à Cologne, puis à Louvain. Ses progrès dans les langues grecque et latine furent rapides, ce qui ne l'empêcha point de se livrer à

l'étude de la musique, où il acquit de grandes connaissances théoriques, contre l'avis de Juste Lipse, qui n'aimait point cet art. Les études de *De Paep* étant terminées, Torrentius l'appela à Liége, et lui procura un canonicat à Saint-Martin; mais il n'en jouit pas longtemps, car il se noya dans la Meuse, le 15 juillet 1581. On a de lui un livre intitulé: *De consonantiis, sive harmoniis musicis, contra vulgarem opinionem*, Anvers, 1568, in-12. Il le revit dans la suite, y fit quelques changemens, et le publia de nouveau sous ce titre: *De consonantiis seu pro Diatessaron*, Anvers, Plantin, 1581, in-8°. De Paep entreprend de démontrer dans cet ouvrage que la quarte est une consonnance, et tout le livre roule sur ce sujet. Il prouve sa proposition par des argumens excellents, mais avec un ton tranchant et pédantesque; ce qui a fait dire à Zarlin (*Sopplim. mus.*, p. 103) que *c'était un auteur peu modeste* (*non molto modesto scrittore*). Quoi qu'il en soit, le livre de De Paep est ce qu'on avait fait de mieux sur cette matière jusqu'à la fin du 16e siècle (à l'exception des exemples de musique, qui sont assez mal écrits); il n'a été surpassé depuis lors que par le travail de Jean-Alvarez Frovo (*voyez* ce nom). Les auteurs du *Dictionnaire historique des musiciens* (Paris, 1810) ont fait sur cet écrivain une singulière méprise; ils l'ont appelé *Gaudentius*, ayant vraisemblablement mal lu le mot de *Gandavensis* qu'il ajoutait à son nom, pour indiquer sa ville natale.

PAPPA (FRANÇOIS), purofesseur de philosophie et de théologie, était prédicateur à Milan dans les dernières années du seizième siècle, et au commencement du dix-septième. Il était aussi compositeur de musique, et a publié: *Motteti à 2 e 4 voci*, Milan, 1608, in-4°. 2° *Partito delle canzoni a 2 e 4 voci*, ibid., 1608, in-4°.

PARABOSCO (JÉROME), organiste et littérateur italien du seizième siècle, naquit à Plaisance vers 1510. Déjà connu avantageusement dès 1546 comme poète et comme conteur par ses *Rime*, sa tragédie de *Progné*, et par ses premières comédies, il vécut à Venise dans l'intimité avec Louis Dolce, et fut désigné comme organiste du premier orgue de l'église Saint-Marc, en 1551. On voit par un passage des *Sopplimenti musicali* de Zarlino (lib. VIII, c. 13) que Parabosco était à Venise en 1541, et qu'il y figurait au nombre des musiciens qui, le 5 décembre de cette année, se réunirent dans l'église de Saint-Jean, à Rialto, pour l'exécution de vêpres solennelles que faisaient chanter les tondeurs de drap. Il y adressa des paroles sévères à un compositeur médiocre qui se comparait à Adrien Willaert. Il mourut vraisemblablement avant le mois de juillet 1557, car il eut alors pour successeur dans cette place Claude Merulo-Burney, copié par Gerber, paraît s'être trompé en plaçant la date de la mort de Parabosco trente ans plus tard. L'Arétin dit de Parabosco (*Lettere*, lib. V, page 195) que lorsqu'on parlait de sa tragédie, il se donnait pour musicien et non pour poète, et que lorsqu'on le complimentait sur sa musique, il affectait de se donner pour poète plutôt que pour musicien. Le même écrivain nous apprend que Parabosco avait écrit des motets qui, par le peu de soin qu'on a mis à les conserver, ne paraissent pas avoir exercé une grande influence sur l'art de l'époque. Je ne connais de lui que le motet à cinq voix *Ipsa te rogat pietas*, inséré dans la collection qui a pour titre: *Di diversi musici de' nostri tempi motetti a 4, 5 e sei voci*, Venise, 1558, in-4°. Je crois pourtant qu'il existe quelques morceaux de cet artiste dans d'autres recueils. Ses *Lettere*, *Rime*, etc., furent imprimées à Venise, en 1546, in-12; ses comédies de 1547, à 1567, sa tragédie de *Progné*, en 1548, et ses nouvelles intitulées: *I Diporti*, à Venise, en 1552 et 1558, in-8°.

PARADIES (MARIE-THÉRÈSE), compositeur et pianiste remarquable de son temps, naquit à Vienne, le 15 mai 1759. Frappée de cécité à l'âge de cinq ans, elle trouva dans la musique des consolations contre cette infortune, montra pour cet art une aptitude singulière, et fut d'ailleurs douée d'une facilité merveilleuse pour l'étude des langues et des sciences. L'italien, l'allemand, le français et l'anglais lui étaient également familiers; habile dans le calcul de tête, elle était aussi instruite dans la géographie et dans l'histoire, dansait avec grâce, et avait une conception si prompte et une mémoire si heureuse qu'elle jouait aux échecs, réglant le mouvement des pièces qu'elle indiquait d'après ce qu'on lui disait du jeu de l'autre joueur. Kozeluch et Righini furent ses maîtres de piano et de chant; le maître de chapelle Friebert lui enseigna l'harmonie, et elle reçut des conseils de Salieri pour la composition dramatique. Elle n'était âgée que de onze ans, lorsque l'impératrice Marie-Thérèse lui accorda une pension de 250 florins, après l'avoir entendue dans des sonates et des fugues de Bach qu'elle jouait avec une rare perfection. En 1784, elle commença à voyager, visita Linz, Salzbourg, Munich, Spire, Mannheim, la Suisse, se rendit à Paris, où elle joua avec un succès prodigieux au concert spirituel, en 1785, puis se rendit à Londres et y excita le plus vif intérêt. Les artistes les plus célèbres de cette époque, tels que Abel, Fischer, Salomon, se firent honneur de l'aider de leur talent dans ses concerts. Au retour de son voyage en Angleterre, elle se fit entendre en Hollande, à Bruxelles, à Berlin, à Dresde, reçut partout l'accueil le plus flatteur, et rentra à Vienne, vers la fin de 1786. Elle s'y livra à l'enseignement et à la composition, publia plusieurs œuvres de musique instrumentale, et fit représenter avec succès quelques opéras à Vienne et à Prague. Sa maison, visitée par les personnages les plus distingués de Vienne, était aussi le rendez-vous des étrangers qui, dans ses dernières années, admiraient encore le charme de sa conversation et sa bonté parfaite. Cette femme si remarquable à tant de titres mourut à Vienne, le 1er février 1824, à l'âge de soixante-cinq ans, moins quelques mois. En 1791, elle avait fait représenter à Vienne *Ariane à Naxos*, opéra en deux actes; cet ouvrage fut suivi d'*Ariane et Bacchus*, duodrame en un acte, suite de l'opéra précédent. En 1792, Mme Paradies donna au théâtre national de Vienne *Le Candidat instituteur*, petit opéra en un acte, et en 1797, elle fit jouer à Prague le grand-opéra *Renaud et Armide*. Elle fit aussi exécuter au théâtre national de Vienne, en 1794, une grande cantate sur la mort de Louis XVI, qui fut publiée avec accompagnement de piano. Précédemment elle avait fait imprimer sa cantate funèbre sur la mort de l'empereur Léopold. Parmi ses autres compositions, on remarque : 1° Six sonates pour le clavecin, op. 1, Paris, Imbault. 2° Six *idem*, op. 2, *idem*. 3° Douze canzonettes italiennes, avec acc. de piano, Londres, Bland. 4° *Léonore de Burger*, Lieder, Vienne.

PARADIN (GUILLAUME), historien français, naquit vers 1510, au village de Cuiseaux, en Bourgogne. Après avoir achevé ses études, il embrassa l'état ecclésiastique, et s'attacha au cardinal de Lorraine, qui lui fit obtenir un canonicat au chapitre de Beaujeu, dont il devint plus tard le doyen. Il mourut en cette ville, le 16 janvier 1590, dans un âge avancé. Parmi ses nombreuses productions, on remarque un *Traité des chœurs du théâtre des anciens*, Beaujeu, 1566, in 8°. C'est un livre de peu de valeur.

PARADISI (PIERRE-DOMINIQUE), et non *Paradies*, comme l'écrit Gerber, compositeur et claveciniste, naquit à Naples, dans les premières années du dix-huitième siècle. Élève de Porpora, il fut un des musiciens les plus instruits de l'école napolitaine de son temps. Ses opéras

les plus connus sont : 1° *Alessandro in Persia*, joué à Venise en 1738. 2° *Decreto del fato*, 1739. 3° *Le Muse in gara*, cantate exécutée au Conservatoire des *Mendicanti*. Plus tard Paradisi s'établit à Londres, y donna des leçons de clavecin, et y publia des sonates, dont il a été fait une édition à Amsterdam en 1770. De retour en Italie, Paradisi se fixa à Venise, où il vivait encore en 1792, dans un âge très-avancé.

PARADISI (le comte JEAN), né à Reggio de Modène, en 1761, fit voir dès sa jeunesse un esprit juste et de grande portée, un caractère noble et l'amour de sa patrie. Après avoir terminé de solides études sous la direction de son père, littérateur distingué, il se livra à des travaux scientifiques et à la culture de droit public. Devenu l'un des directeurs de la république Cisalpine, il fut ensuite obligé de donner sa démission de ce poste, où il avait acquis des droits à l'estime publique, fut jeté dans une prison après l'évacuation de l'Italie par les armées françaises, recouvra sa liberté après la bataille de Marengo, et prit part de nouveau aux affaires de l'État après l'institution du royaume d'Italie. La chute de Napoléon et le rétablissement de la domination autrichienne en Italie le fit rentrer dans l'obscurité. Il mourut à Reggio le 26 août 1826, à l'âge de soixante-cinq ans. Le comte Paradisi avait été président de l'Institut italien des sciences et arts, grand dignitaire de la couronne de fer, et grand cordon de la Légion d'honneur. On lui doit les *Ricerche sopra le vibrazioni delle lamine elastiche,* qui furent insérées dans les *Memorie dell' Inst. nazion. italico* (*Cl. di fis. e mat.,* Bologne, 1806, t. I, part. II, p. 393-431), et qui furent réimprimées séparément à Bologne, 1806, in-4°.

PARATICO (JULIEN), excellent luthiste, naquit à Brescia vers le milieu du seizième siècle. Les pièces de luth qu'il composa passaient pour les meilleures de ce temps. Ses amis Marenzio et Lelio Bertani lui avaient conseillé de voyager, lui donnant l'assurance que ses talens lui assureraient une incontestable supériorité sur ses émules ; mais il ne voulut jamais s'éloigner de sa patrie. Il mourut à Brescia en 1617, à l'âge d'environ soixante-dix ans.

PARAVICINI (Mme), élève de Viotti, a eu de la réputation comme violoniste, dans les premières années du siècle présent. Née à Turin en 1769, elle était fille de la cantatrice Isabelle Gandini, alors attachée au théâtre de cette ville. En 1797 elle vint pour la première fois à Paris, et y brilla dans des concerts donnés à la salle de la rue des Victoires nationales. En 1799 elle se fit entendre avec succès à Leipsick ; l'année suivante elle était à Dresde, et en 1801 elle fit un second voyage à Paris, et se fit applaudir dans les concerts de Fridzeri. En 1802 on la trouve à Berlin, et en 1805 à Ludwigslust. Séparée de son mari et devenue la compagne du comte Alberganti, elle se fit présenter à la cour de Ludwigslust sous ce dernier nom. Il paraît qu'à cette époque, elle cessa de chercher des ressources dans son talent ; mais en 1820 elle reparut en Allemagne, et sept ans après elle donna des concerts à Munich, où l'on admira la vigueur de son archet, quoiqu'elle eût alors près de cinquante-huit ans. Depuis ce temps les journaux ne fournissent plus de renseignemens sur sa personne. Mme Paravicini ne jouait que de la musique de son maître Viotti ; elle en possédait bien la tradition.

PAREDES (PIERRE-SANCHE DE), ecclésiastique portugais, vécut dans la première moitié du dix-septième siècle, et fut à la fois bénéficier et organiste de l'église d'Obedos. Il mourut à Lisbonne en 1635. Homme instruit dans les lettres et dans la musique, il a publié une grammaire latine en portugais, et a laissé en manuscrit : 1° Lamentations pour la semaine sainte, à plusieurs voix. 2° Vilhanicos pour la fête de Noël. Ces ouvrages se trou-

vaient à l'église d'Obedos lorsque Machado a écrit sa Bibliothèque des auteurs portugais.

PAREJA (BARTHOLOMÉ RAMIS ou RAMOS DE). *Voyez* RAMIS DE PAREJA.

PARENTI (FRANÇOIS-PAUL-MAURICE), compositeur et maître de chant, naquit à Naples le 15 septembre 1764. Ayant été admis au Conservatoire de la *Pietà de' Turchini,* il y apprit l'harmonie et l'accompagnement sous la direction de Tarantina, reçut des leçons de contrepoint de Sala, et eut des conseils de Trajetta pour le style idéal. Dans sa jeunesse il fit représenter à Rome et à Naples quelques opéras parmi lesquels on cite : 1° *Le Vendemie,* opéra bouffe. 2° *Il Matrimonio per fanatismo,* idem. 3° *I Viaggiatori felici*, idem. 4° *Antigona*, opéra sérieux. 5° *Il Re pastore*, idem. 6° *Nitteti,* idem. 7° *L'Artaserse,* idem. Arrivé à Paris en 1790, Parenti inséra quelques morceaux dans *les Pelèrins de la Mecque,* traduit de Gluck pour l'Opéra-Comique. Dans la suite il donna au même théâtre *Les deux Portraits,* en 1792, et *l'Homme ou le Malheur,* en un acte, 1793. Cet artiste a écrit aussi beaucoup de messes et de motets dans le style dit *alla Palestrina*. Désigné en 1802 pour diriger les chœurs et accompagner au piano à l'Opéra italien, il ne conserva cet emploi que pendant une année; puis il reprit sa profession de maître de chant. Il est mort à Paris en 1821, à l'âge de cinquante-sept ans.

PARFAICT (FRANÇOIS et CLAUDE), littérateurs qui se sont livrés à l'étude de l'histoire des théâtres en France, naquirent, le premier à Paris, le 10 mai 1698, le second, vers 1701. François mourut dans la même ville, le 25 octobre 1753; Claude cessa de vivre le 26 juin 1777. Parmi les ouvrages de ces écrivains laborieux, on remarque : 1° *Dictionnaire des théâtres de Paris,* Paris. Lambert, 1756, ou Paris, Razet, 1767, 7 volumes in-12. 2° *Mémoire pour servir à l'histoire des spectacles de la foire*, Paris, Briasson, 1743, 2 vol. in-12. François a laissé en manuscrit une *Histoire de l'Opéra,* dont le manuscrit original a été à la bibliothèque royale de Paris. Beffara a fait il y a cinquante ans une copie de ce manuscrit qui s'est égaré, soit qu'il ait été replacé dans un autre endroit que celui qu'il devait occuper, soit qu'il ait été réellement perdu. Beffara a bien voulu me communiquer sa copie qui m'a fourni quelques bons renseignemens. Cette copie est aujourd'hui dans la bibliothèque de la ville de Paris.

PARIS (ALEXIS-PAULIN), premier employé au cabinet des manuscrits de la bibliothèque royale de Paris, membre de l'Institut de France et de beaucoup de sociétés savantes, est né à Avenay (Marne), le 25 mars 1800. Au nombre des ouvrages de ce littérateur, où brille une érudition solide sans pédanterie, on remarque *Le Romancero français. Histoire de quelques anciens trouvères, et choix de leurs chansons. Le tout nouvellement recueilli*, Paris, Techner, 1833, 1 vol. in-12. Les notices que renferme ce volume sur Audefroi-le-Bâtard, *Le Quenes de Béthune*, Charles, roi de Sicile et comte d'Anjou, Jean de Brienne, le comte de Bretagne et Hues de la Ferté, sont remplies d'intérêt.

PARIS (CLAUDE-JOSEPH), né à Lyon en 1801, fit ses premières études de musique en cette ville, puis se rendit à Paris où il entra comme élève au Conservatoire. Après y avoir suivi les cours d'harmonie et de contrepoint, il reçut de Lesueur des leçons de composition. En 1825 il se présenta aux concours de l'Institut de France, et y obtint le second grand prix de composition : le premier lui fut décerné l'année suivante pour la cantate intitulée *Herminie*. Devenu pensionnaire du gouvernement, il se rendit en Italie, vécut près de deux ans à Rome et à Naples, et fit jouer à Venise, en 1829, *l'Alloggio militare,*

opéra bouffe en un acte. De retour à Paris, il fit entendre en 1830 une messe de *Requiem* de sa composition dans l'église des Petits-Pères. Le 31 juillet 1831 on représenta au théâtre Ventadour *la Veillée*, opéra-comique dont il avait écrit la musique, et qui n'eut qu'un succès médiocre. Depuis cette époque M. Paris s'est fixé à Lyon.

PARISOT (NICOLAS), prêtre du diocèse d'Évreux qui vivait vers le milieu du dix-septième siècle, a composé une messe à quatre voix *ad imitationem moduli* Quam pulchra es, que Ballard a publiée en 1666, in-4°.

PARISOT (ALEXANDRE), violoniste, professeur de musique et compositeur à Orléans, actuellement vivant, a publié de sa composition : 1° Symphonie concertante à grand orchestre, Orléans, Demar. 2° Concertos pour violon, nos 1 et 2, *ibid.* 3° Trois duos concertans pour 2 violons, *ibid.* 4° Six *idem* non difficiles, *ibid.* 5° Quarante leçons faciles et progressives pour le violon, *ibid.* 6° Principes de musique, *ibid.*

Un autre artiste du même nom a fait graver chez Richault, à Paris, des Noëls variés pour l'orgue, op. 1, et des thêmes variés, op. 2.

PARKE (JEAN), hautboïste anglais, né dans les derniers mois de 1745, a joui d'une grande renommée dans son pays. Simpson, le meilleur hautboïste de son temps, lui donna des leçons, et Baumgarten lui enseigna l'harmonie. Ses progrès furent rapides sur son instrument, et bientôt il fut considéré comme un virtuose de première force par ses compatriotes. En 1776 il fut engagé comme premier hautbois des oratorios dirigés par Smith et Stanley, successeurs de Handel. Divers engagemens lui furent ensuite offerts pour les concerts du Ranelagh, de *Mary-le-Bone-Gardens,* et pour l'Opéra en 1768. Plus tard il succéda à Fischer, comme hautboïste solo dans les concerts du Wauxhall. La protection spéciale du duc de Cumberland le fit entrer dans la musique particulière de George III. Le prince de Galles, depuis lors George IV, l'ayant entendu en 1783, dans un des concerts de la reine Charlotte, fut si satisfait de son exécution, qu'il l'admit dans sa musique particulière avec Giardini, Schroeter et Crossdill. Enfin, il fut attaché à l'orchestre du concert de musique ancienne, ainsi qu'à toutes les fêtes musicales qui se donnaient dans les principales villes d'Angleterre. Ayant amassé une fortune considérable, il se retira vers 1815, à l'âge de soixante-dix ans, et mourut à Londres le 9 août 1829, dans sa quatre-vingt-quatrième année. Parke a composé plusieurs concertos pour le hautbois, qu'il a exécutés dans divers concerts, mais qui n'ont pas été gravés.

PARKE (WILLIAM-THOMAS), frère cadet du précédent, né en 1762, fut comme lui hautboïste, et dès l'âge de huit ans devint élève de son frère. Burney lui enseigna à jouer du piano, et Baumgarten lui donna des leçons d'harmonie. Après avoir été attaché pendant quelques années à l'orchestre de Drury-Lane, il fut nommé en 1784 premier hautbois de Covent-Garden. Il occupa cette place pendant quarante ans, et se retira en 1824 pour jouir de l'aisance qu'il avait acquise. Parke a eu de la réputation en Angleterre comme compositeur de *glees* et de chansons, dont il a publié un grand nombre. Il a écrit aussi les ouvertures et quelques airs des drames *Netley Abbey* et *Lock and Key,* et deux livres de duos pour deux flûtes, Londres, Clementi; mais son ouvrage le plus important est incontestablement celui qui a pour titre : *Musical Memoirs, comprising an account of the general state of music in England, from the first commemoration of Handel in* 1784, *to the year* 1830 (Mémoires sur la musique, contenant une notice de l'état général de la musique en Angleterre, depuis le premier anniversaire de Handel, en 1784, jusqu'à l'année 1830), Londres,

H. Colburn, 2 vol. gr. in-12, 1830. On peut consulter l'analyse que j'ai donnée de ce livre dans le XIe volume de la *Revue musicale* (p. 178 et suivantes).

PARMA (NICOLAS), compositeur italien, né à Mantoue vers le milieu du seizième siècle, est connu par deux livres de motets à 5, 6, 7, 8 et 10 voix, imprimés à Venise en 1580 et 1586, in-4°. On trouve aussi des madrigaux de sa composition dans le recueil qui a pour titre : *De' Floridi virtuosi d'Italia il terzo libro de' Madrigali a cinque voci, nuovamente composti e dati in luce*, Venise, G. Vincenti et R. Amadino, 1586, in-4°.

PAROLINI (PIERRE-JEAN), né à Pontremoli, le 5 mai 1759, commença l'étude de la musique sous la direction d'Olivieri, organiste de cet endroit, puis se rendit à Borgo-Taro pour y compléter son éducation musicale, par les leçons de Gervasoni. Sa première production fut une messe à 3 voix qui fut exécutée le 25 mars 1808. Il écrivit ensuite d'autres messes à trois et quatre voix, et le 15 août 1810 il en fit jouer une à grand orchestre, avec des vêpres, dans l'église du Rosaire, à Parme. Parmi les autres productions de cet artiste, on remarque des symphonies à grand orchestre, des quatuors pour 2 violons, alto et basse, dont quelques-uns ont été imprimés, et des pièces de piano gravées à Florence, chez Poggiali, en 1812.

PARRAN (le P. ANTOINE), jésuite, naquit à Nemours en 1587, entra dans la société de Jésus en 1607, à l'âge de vingt ans, et enseigna les belles-lettres au collége de Nancy. Il mourut à Bourges le 24 octobre 1650. On a de lui un livre intitulé : *Traité de la musique théorique et pratique, contenant les préceptes de la composition*, Paris, 1646, in-4°. L'édition de 1636, citée par Forkel, Gerber, Choron et Fayolle et les autres biographes, n'existe pas ; l'approbation de celle de 1646 en est la preuve. Les auteurs du *Dictionnaire historique des musiciens* (Paris, 1810-1811) disent que le livre du P. Parran (un des plus rares, parmi ceux qui ont été imprimés en France) *est mal conçu et mal rédigé :* il y a beaucoup de légèreté dans ce jugement, car la notation et les règles du contrepoint sont mieux expliquées dans cet ouvrage que dans les autres livres français publiés jusqu'à l'époque où il parut. Le seul reproche qu'on puisse faire à son auteur est d'avoir manqué d'érudition lorsqu'il s'est exprimé en ces termes, dans son avertissement au lecteur : « Mon cher lecteur, si vous avez « agréables les préceptes du contrepoint « musical qui n'ont point encore été veus, « ny donnez au public par la main d'au- « cun que je sache, etc. » On a peine à comprendre que le P. Parran ait ignoré l'existence d'une multitude de livres italiens et français où les principes du contrepoint avaient été exposés avant le milieu du dix-septième siècle.

PARRY (JEAN), musicien anglais, est né à Denbigh, dans le pays de Galles, en 1776. Un maître de danse lui enseigna les élémens de la musique, et lui apprit à jouer de la clarinette. Cet instrument lui servit lorsque la milice de Denbigh fut organisée en 1793, car après deux ans d'études sous le maître de musique de son régiment, il fut choisi pour remplir les fonctions de ce chef. Après dix années de service dans cette place, il prit sa retraite, se maria et s'établit à Plymouth. En 1807 il se rendit à Londres et s'y fixa. Deux ans après il commença à composer la musique de petites pièces pour les théâtres du second ordre, particulièrement pour le Wauxhall, le Lycée et l'Opéra anglais. Il fit aussi représenter plusieurs opéras à Covent-Garden et à Drury-Lane, entre autres *Ivanhoe*. Parry s'est fait surtout une brillante réputation en Angleterre par la composition d'airs qui ont obtenu un succès populaire : il en publia en 1824 une collection nombreuse, en deux volumes. Ses connaissances dans la musique galloise, appelée *cambrienne*, et sa qualité de barde welche,

l'ont fait choisir pour présider en 1820 le congrès des bardes à Wrexham, et celui de Brecon, deux ans après. L'assemblée annuelle des bardes et des ménestrels gallois qui se tient à Londres est aussi placée sous sa direction ; enfin, au grand congrès de ces bardes, assemblé en 1821, le grade de *Bard alaw*, ou maître de chant welche, lui fut conféré. Les compositions de M. Parry, en tout genre, s'élèvent à plus de quatre cents ; on y remarque plusieurs morceaux pour la harpe, douze rondeaux pour le piano, des airs variés pour le même instrument, beaucoup de morceaux de musique militaire, la musique de plusieurs pantomimes, mélodrames et opéras, beaucoup de duos pour le chant, de glees et de chansons, deux volumes de mélodies galloises, deux volumes de mélodies écossaises arrangées sur des paroles anglaises, et des méthodes pour divers instrumens : toutes ces productions ont été publiées à Londres. On doit aussi à M. Parry un Essai historique sur la harpe, depuis les temps les plus reculés jusqu'à l'époque actuelle : ce morceau a été publié dans les Transactions de l'Institut royal de Cambridge.

PARSONS (ROBERT), organiste de l'abbaye de Westminster, fut attaché comme musicien à la chapelle royale, sous le règne d'Élisabeth. Il se noya à *Newark-sur-la-Trent*, au mois de janvier 1569. Son épitaphe se trouve dans les Fragmens de Camden. Plusieurs compositions de Parsons existent en manuscrit dans quelques bibliothèques de l'Angleterre.

PARSTORFFER (PAUL), un des premiers marchands de musique qu'il y ait eu en Allemagne, vécut à Munich vers le milieu du dix-septième siècle. Il a publié un catalogue de musique, sous ce titre : *Indice di tutte le opere di musica*, Munich, 1653.

PARTAUS (JEHAN), roi des ménestrels du Hainaut, vécut dans les premières années du quinzième siècle. Les archives du royaume de Belgique renferment quatre quittances de ses émolumens, datées des 20 mars 1410, 20 juin 1410, 5 février et 20 mars 1411, et signées de sa main.

PARTENIO (JEAN-DOMINIQUE), compositeur dramatique, né dans le Frioul, fut directeur du Conservatoire des *Mendicanti*, vers le milieu du dix-septième siècle. La Dramaturgie d'Allacci nous a conservé les titres suivans des opéras dont il a écrit la musique : 1° *Genserico*, à Venise, en 1669. 2° *La Costanza trionfante*, 1673. 3° *Dionisio*, 1681. 4° *Flavio Cuniberto*, 1680.

PARZIZEK (ALEXIS-VINCENT), ecclésiastique, naquit à Prague le 10 novembre 1748, et y fit ses humanités. En 1765 il entra dans l'ordre de Saint-Dominique, et y acheva ses études de philosophie et de théologie, d'abord au couvent de Prague, puis à celui de Brünn. Arrivé à Gabel en 1775, il mit en ordre la bibliothèque du monastère, et entreprit la restauration de l'orgue. Deux ans après il retourna à Prague : ce fut alors qu'il devint élève du célèbre organiste Segert pour la composition, et qu'il commença à écrire de la musique d'église qui est encore estimée. Nommé directeur du collége de Klattau, en 1783, il ne montra pas moins de zèle pour y perfectionner les études musicales que pour l'avancement des lettres et des sciences. En 1798 il obtint sa sécularisation, avec un canonicat à l'église métropolitaine de Leitmeritz. Il vivait encore en cet endroit vers la fin de 1817, à l'âge de soixante-neuf ans. Ses compositions principales sont : 1° Deux messes solennelles, dont une a été imprimée à Prague, en 1806. 2° *Missa solemnis* (en *ré*) *pro omni tempore*, à 4 voix et orchestre, Leipsick, 1808. 3° Offertoire solennel à 4 voix et orchestre, *ibid.*, 1807. 4° Deux messes brèves, en manuscrit. 5° 40 offertoires, avec orgue ou orchestre, *idem.* 6° 4 *O salutaris hostia*, idem. 7° 1 *Salve Regina*, idem. 8° Deux litanies *idem.* 9° Deux airs d'église. 10° 3 cantates sur des textes allemands. 11° Une symphonie

à grand orchestre. 12° Un nocturne pour des instrumens à vent. 13° Quelques chansons allemandes avec accompagnement de piano.

PASCH (GEORGE), savant philologue, né à Dantzick, en 1661, fit ses études aux universités de Rostock et Kœnigsberg, et prit ses degrés à Wittenberg, en 1684. Nommé professeur de morale à l'université de Kiel, en 1701, il remplit cette place jusqu'à sa mort, arrivée le 30 septembre 1707. Dans un livre intitulé *De novis inventis, quorum accuratiori cultui facem prætulit antiquitas,* Leipsick, 1700, in-4° (2e édition), il traite d'objets relatifs à la musique, chap. 2, § 24; chap. 6, § 25; chap. 7, § 14, 21, 24 et 60. Il cherche à établir dans cet ouvrage que la plupart des découvertes dans les sciences et les arts qu'on attribue aux modernes ne sont que le résultat et le développement des connaissances qui nous ont été transmises par les anciens : système qui a été depuis lors développé par Dutens. Dans la comparaison qu'il fait de l'harmonie des anciens avec celle des modernes, on voit qu'il est absolument étranger à la matière qu'il traite.

PASCH (JEAN), professeur de philosophie à Rostock, né à Ratzebourg, dans le comté de Lauenburg, vers le milieu du dix-septième siècle, mourut à l'hôpital de Hambourg, en 1709, par suite de sa mauvaise conduite. On connait de lui : *Dissertatio de* selah, *philologice enucleato,* Wittenberg, 1685. Cette dissertation, qui a pour objet une expression hébraïque de l'inscription des psaumes, qu'on croit relatif au chant, a été insérée dans le *Trésor des antiquités sacrées* d'*Ugolini,* tome 32, pag. 689-722.

PASI (ANTOINE), sopraniste d'un mérite distingué, naquit à Bologne en 1697, et entra dans l'école de Pistocchi, dont il fut un des meilleurs élèves. Fidèle à la méthode de son maître, il s'attacha au style d'expression dans lequel il excella. Quanz, qui l'entendit en 1726, fut frappé de sa belle manière d'exécuter l'adagio.

PASINO (ÉTIENNE), compositeur de l'école vénitienne, fut vicaire à l'église de Cona, près de Venise, dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il a fait imprimer plusieurs recueils de messes, motets, *ricercari* et sonates, parmi lesquels on remarque : 1° *Misse a* 2, 3 *e* 4 *voci con stromenti e basso, per l' organo,* Venise, 1663, in-4°. 2° *Motetti concertati a* 2, 3, 4 *voci con violini se piace, e salmi a* 5 *voci.* 3° *XII sonate a* 2, 3 *e* 4 *stromenti, de' quali una è composta in canone, ed un altra ad imitatione de' gridi che sogliono fare diversi animali brutti,* op. 8, Venise, 1679, in-fol. L'œuvre 7me est une collection de *ricercari* pour divers instrumens.

PASQUALI (NICOLAS), violoniste italien, se rendit en Angleterre en 1743, et se fixa à Édimbourg, où il mourut en 1757. On a gravé de sa composition : 1° Douze ouvertures à grand orchestre, Londres (sans date), in-fol. 2° Six quatuors pour 2 violons, alto et basse, 1er et 2e livres, *ibid.* 3° Chansons anglaises. En 1751, Pasquali a publié un traité concis et de peu de valeur sur l'harmonie et l'accompagnement, intitulé : *The Art of thorough bass made easy, containing practical rules for finding and applying the various chords with facility; with a variety of examples, showing the manner of accompanying with elegance,* etc., Édimbourg et Londres, in-fol. obl. Une traduction française de ce petit ouvrage a paru sous le titre : *La basse continue rendue aisée,* Amsterdam, 1762, in-fol. obl. Lustig a donné une nouvelle édition de cette traduction française, avec une version hollandaise intitulée : *De General-Bass gemakkelyker voorgedraagen; of eene beknopte verklaaring van de Accorden, die het clavecymbel bevat,* etc., Amsterdam (sans date), J. J. Hummel, in-4° de 27 pages de texte avec 14 planches. On a aussi de Pasquali une méthode de doigter pour le piano; cet ouvrage a

pour titre : *Art of fingering the harpsichord, illustrated with numerous examples expressly calculated for those who wish to obtain a complete knowledge of that necessary art*, Londres, in-fol.

PASQUALINI (MARC-ANTOINE), sopraniste, né à Rome, vers 1610, fut admis comme chapelain-chantre dans la chapelle pontificale le 31 décembre 1630. En 1642 il quitta cette position pour entrer au théâtre, où il brilla jusqu'en 1664. Il était âgé de cinquante-quatre ans lorsqu'il quitta la scène pour passer ses dernières années dans le repos. Pasqualini a composé des airs et des cantates qu'on trouve dans quelques recueils de son temps.

PASQUINI (HERCULE), célèbre organiste du dix-septième siècle, naquit à Ferrare vers 1580, et eut pour maître le célèbre compositeur Alexandre Milleville. Plus âgé que Frescobaldi de quelques années, élève du même maître, il fut son prédécesseur dans la place d'organiste de Saint-Pierre du Vatican. On ignore le motif qui lui fit quitter cette position vers 1614, et ce qu'il devint après cette époque. Les compositions de cet artiste sont rares et peu connues.

PASQUINI (BERNARD), fut le plus grand organiste de l'Italie, dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il n'était pas de Rome, comme le prétend Gerber, car il naquit à Massa de Valnevola, en Toscane, le 8 décembre 1637. Il étudia la musique sous la direction de Loreto Vittori, puis sous celle d'Antoine Cesti; mais c'est surtout au soin qu'il prit de mettre en partition et d'étudier les œuvres de Palestrina qu'il dut son profond savoir. Jeune encore, il se rendit à Rome, et y obtint l'emploi d'organiste à l'église Sainte-Marie-Majeure. Plus tard, il eut le titre d'organiste du sénat et du peuple romain, et fut attaché à la musique de chambre du prince Jean-Baptiste Borghèse. Sa réputation était si bien établie, que l'empereur Léopold envoya à son école plusieurs musiciens de sa chapelle, pour perfectionner leur talent sous sa direction. Ses meilleurs élèves furent François Gasparini et Durante. Pasquini mourut à Rome le 22 novembre 1710, et fut inhumé dans l'église de Saint-Laurent in Lucina, où son neveu Bernard Ricordati et son élève Bernard Gaffi lui érigèrent un buste en marbre qui se voit encore dans cette église, avec cette inscription :

D. O. M.

Bernardo Pasquino Hetrusco e Massa Vallis Nevolæ Liberianæ Basilicæ ac S. P. Q. R. Organedo viro probitate vitæ et mores lepore laudatissimo qui Excell. Jo. Bap. Burghesii Sulmonensium Principis Clientela et munificentia honestatus musicis modulis apud omnes fere Europæ Principes nominis gloriam adeptus anno sal. MDCCX. die XXII Novembris S. Ceciliæ sacro ab Humanis excessit ut cujus virtutes et studia prosecutus fuerat in terris felicius imitaretur in cœlis. Bernardus Gaffi discipulus et Bernardus Ricordati ex sorore nepos præceptori et avunculo amantissimo mœrentes monumentum posuere. Vixit annos LXXII. menses XI. dies XIV.

En 1679 Pasquini écrivit la musique de l'opéra intitulé : *Dov' è amore a pietà*, pour l'ouverture du théâtre Capranica, où il était accompagnateur au piano, tandis que Corelli dirigeait la partie de premier violon. Ce fut aussi Pasquini qui composa le drame représenté en 1686, à Rome, en honneur de la reine Christine de Suède. On trouve de belles pièces de clavecin de ce maître dans le recueil intitulé : *Toccates et suites pour le clavecin de MM. Pasquini, Paglietti et Gaspard Kerle*, Amsterdam, Roger, 1704, in-fol.

PASSARINI ou PASSERINI (le P. FRANÇOIS), religieux cordelier, né à Bologne, dans la première moitié du dix-sep-

tième siècle, fut nommé maître de chapelle de l'église du couvent de S. François en 1657. En 1674 il accepta les mêmes fonctions à Viterbe, mais il fut rappelé à Bologne en 1680, et reprit son ancienne place, avec 50 écus romains de traitement annuel. Il mourut en 1698. On a de la composition de ce maître : 1° *Salmi concertati a* 3, 4, 5 *e* 6 *voci parte con violini, e parte senza, con litanie della B. V. a cinque voci con due violini*, op. 1, Bologne, 1671. 2° *Compieta concertata a 5 voci, con violini obligati*, ib., 1670. Le catalogue de Breitkopf, de 1764, indique en manuscrit les compositions suivantes de Passarini : 1° *Missa, Kyrie cum gloria et Credo, pro 2 chori et organo*. 2° *Missa, Kyrie cum Credo, pro 2 chori cum organo*. 3° *Missa, Kyrie, cum Gloria et Credo*, idem.

PASSENTI (PELLEGRINO), musicien italien, né vraisemblablement vers la fin du dix-septième siècle, a publié un recueil de pièces pour la musette, sous le titre de *Canora Zampogna*, Venise, 1628, in-fol. obl.

PASSERI (JEAN-BAPTISTE), célèbre antiquaire, naquit le 10 novembre 1694, à Farnèse, dans la campagne de Rome, où son père exerçait la médecine. Destiné à la magistrature, il alla étudier à Rome la jurisprudence ; mais bientôt il sentit se développer en lui le goût de l'antiquité, et se livra avec ardeur à l'étude de l'archéologie et de la numismatique. Plus tard, il se maria, se fixa à Pesaro et y exerça les fonctions d'avocat, mais sans renoncer à l'étude des sciences où il avait fait de grands progrès. Devenu veuf en 1738, il embrassa l'état ecclésiastique, et successivement il fut revêtu de plusieurs dignités auxquelles le pape Clément XIV ajouta celle de protonotaire apostolique. Il mourut à Pesaro, des suites d'une chute, le 4 février 1780. Gerber, Choron, Fayolle et leurs copistes ont vieilli Passeri d'un siècle dans le maigre article qu'ils lui ont consacré. Au nombre des grands ouvrages publiés par ce savant, on remarque : *Picturæ Etruscorum in vasculis, nunc primum in unum collectæ, explicationibus et dissertationibus illustratæ*, Rome, 1767-75, 3 vol. in-fol. avec 300 planches. Le deuxième volume renferme une dissertation sur la musique des Étrusques (p. 73-86) : elle contient beaucoup d'erreurs et de fausses conjectures nées de ce que Passeri, ayant pris pour des vases étrusques ce qui a été reconnu depuis lors pour être des vases grecs, s'est autorisé des peintures de ces vases pour attribuer aux anciens habitans de la Toscane des instrumens qui appartenaient à ceux de la Grèce. Passeri a été l'éditeur des œuvres de Doni sur la musique, dont la collection avait été préparée par Gori (*V.* DONI).

PASSETTO (GIORDANO), maître de chapelle de la cathédrale de Padoue, dans le seizième siècle, a publié de sa composition : *Madrigali a più voci*, Venise, Ant. Gardane.

PASSIONEI (CHARLES), violoniste du duc de Ferrare, fut contemporain de Corelli, et écrivit, à l'imitation de ses ouvrages, douze sonates pour basse de violon avec basse continue pour le clavecin, qui ont été gravées à Amsterdam, chez Roger, en 1710.

PASTA (JEAN), poète et musicien, naquit à Milan en 1604, fut pendant quelques années organiste à l'église Saint-Alexandre, de Bergame, obtint ensuite un canonicat à Santa-Maria-Faliorina, dans sa ville natale, et devint en dernier lieu premier chapelain du régiment de Tuffo. Il mourut en 1666, à l'âge de soixante-deux ans. On a de lui une composition musicale qui a pour titre : *Le due Sorelle, musica e poesia, concertate in arie musicali*, part. 1 et 2, Venise.

PASTA (JOSEPH), médecin, né à Bergame en 1742, est mort dans cette ville en 1822, à l'âge de quatre-vingts ans. Il a publié un petit poème intitulé : *La Musica medica*, Bergame, 1821, in-8° de 16 pages.

PASTA (JUDITH), célèbre cantatrice, est née en 1798, à Como, près de Milan, d'une famille israélite. A l'âge de quinze ans elle fut admise comme élève au Conservatoire de Milan, qui s'organisait sous la direction d'Asioli. Sa voix lourde, inégale, eut beaucoup de peine à se ployer aux exercices de vocalisation que lui faisait faire son maître de chant; cet organe rebelle ne parvint même jamais à la facile et pure émission de certaines notes, et conserva toujours un voile qui ne se dissipait qu'après les premières scènes, dans le temps même où le talent de Mme Pasta avait acquis tout son développement. Sortie du Conservatoire vers 1815, elle débuta bientôt sur les théâtres de second ordre, tels que Brescia, Parme, Livourne, et s'y fit à peine remarquer. Les *dilettanti* qui applaudirent plus tard à Paris cette cantatrice avec transport, ignorent qu'elle y vint inaperçue se grouper avec quelques autres artistes aussi obscurs qu'elle autour de Mme Catalani, au Théâtre Italien, en 1816. L'année suivante, elle chanta au théâtre du roi à Londres, où elle ne produisit pas une sensation beaucoup plus vive. De retour en Italie, dans l'été de la même année, elle commença bientôt après à réfléchir sur sa carrière dramatique, et le génie qu'elle avait reçu de la nature ne tarda pas à se faire apercevoir dans la conception de ses rôles. Pendant les années 1819 et 1820 sa réputation commença avec éclat à Venise et à Milan, et dans l'automne de 1821 elle fut engagée au Théâtre Italien de Paris où elle fixa sur elle l'attention publique. Mais ce fut surtout après avoir obtenu un succès d'éclat à Vérone, en 1822, pendant le congrès, qu'elle revint à Paris exciter l'enthousiasme et fonder une des plus belles renommées de cantatrice dramatique qu'il y ait jamais eu. Ce n'est pas que son chant fût devenu irréprochable sous le rapport de l'émission de la voix, ni que sa vocalisation eût toute la correction désirable: mais elle savait déjà si bien donner à chaque personnage qu'elle représentait son caractère propre; il y avait dans ses accens quelque chose de si profond et de si pénétrant, qu'elle soulevait à son gré l'émotion dans son auditoire, et que l'illusion dramatique était toujours le résultat de ses inspirations. Incessamment occupée de l'étude de son art, elle faisait apercevoir des progrès dans chaque rôle nouveau qui lui était confié, et presque à chaque représentation. *Tancredi, Romeo, Otello, Camilla, Nina, Medea*, furent pour elle des occasions d'autant de triomphes. Quoiqu'elle fût médiocre musicienne, son instinct lui avait fait comprendre que les ornemens du chant ne pouvaient avoir le caractère de la nouveauté, dans le style mis en vogue par Rossini, que par la forme harmonique; car c'est elle qui, la première, a formulé ces ornemens qui consistent dans la succession de tous les intervalles constituans des accords; nouveauté que Mme Malibran a depuis enrichie de tous les trésors de sa brillante imagination.

Au mois de mars 1824, Mme Pasta retourna à Londres et y excita le plus vif enthousiasme dans le rôle de *Desdemona*. Depuis cette époque jusqu'à la fin de 1826, elle joua alternativement chaque année à Paris et à Londres. Quelques sujets de mécontentement dans ses relations avec Rossini, alors chargé de la direction de la musique au théâtre Favart, la décidèrent à ne pas renouveler ses engagemens à Paris pour l'année 1827; elle partit pour l'Italie, joua d'abord à Trieste, puis fut engagée à Naples, ou Pacini écrivit pour elle *la Niobe*. Les Napolitains, plus épris de l'art du chant pur que des qualités dramatiques d'un chanteur, ne parurent pas apprécier à sa juste valeur le talent de Mme Pasta; mais on lui rendit plus de justice à Bologne, à Milan, à Vienne, à Trieste, à Vérone. A Milan, Bellini écrivit pour elle *la Sonnambula* et *Norma*. Lorsqu'elle reparut à Paris en 1833, pendant quelques représentations, puis en 1834, elle chanta dans le premier de ces opéras

et dans *Anna Bolena*. Une altération sensible se faisait dès lors remarquer dans sa voix; ses intonations étaient douteuses, et dans certaines représentations il lui arrivait de chanter tout son rôle au-dessous du ton : mais son talent dramatique avait acquis une rare perfection. On s'étonnait surtout de lui trouver dans *la Sonnambula* une admirable simplicité absolument différente du ton élevé de ses autres rôles, et dans *Anna Bolena* une noblesse et une énergie qui, depuis lors, a servi de modèle aux actrices qui ont joué ce rôle. Mme Pasta s'était aussi modifiée dans quelques-uns des anciens ouvrages qui avaient fait sa fortune et sa gloire. Ainsi, à de la véhémence qu'elle mettait autrefois dans le rôle de *Desdemona*, elle avait substitué une sensibilité mélancolique plus pénétrante, plus conforme à la pensée de Shakspeare dans la création de ce personnage. Un très-vif intérêt s'attachait alors au talent de Mme Pasta; car indépendamment de l'importance de ce talent en lui-même, il fournissait des sujets de comparaison avec celui de Mme Malibran, dont les succès venaient d'être si brillans. Si dans l'exécution vocale et dans le sentiment pur de la musique celle-ci avait un incontestable avantage; si quelquefois même il y avait des éclairs sublimes dans ses inspirations dramatiques, on était obligé d'avouer qu'il y avait en Mme Pasta une plus forte conception, plus d'unité, plus d'harmonie, et qu'en résultat elle atteignait mieux le but de la vérité d'expression.

De retour en Italie, Mme Pasta y joua encore un certain nombre de représentations dans quelques grandes villes; mais elle revenait chaque année passer plusieurs mois dans la belle maison de campagne qu'elle avait acquise en 1829 près du lac de Como. Passant l'hiver à Milan, et l'été dans cette agréable retraite, elle semblait avoir renoncé à paraître sur la scène depuis deux ou trois ans; mais au moment où cette notice est écrite (septembre 1840), elle vient d'accepter les propositions qui lui ont été faites au nom de la cour de Russie, pour se rendre à Pétersbourg. Les avantages qui lui sont accordés pour ce voyage s'élèvent à plus de *deux cent mille francs*.

PASTERWITZ (GEORGE), né le 7 juin 1730, à Burchütten, près de Passau, entra à l'âge de quatorze ans dans l'abbaye des bénédictins de Kremsmunster, dans la haute Autriche, et y fit ses études de musique et de littérature; puis il alla suivre un cours de théologie à Salzbourg. Éberlin, alors maître de chapelle de la cathédrale de cette ville, lui donna des leçons de composition, et il acquit sous la direction de ce maître une profonde connaissance du contrepoint. Ses études étant terminées, il fut chargé d'enseigner à Kremsmunster la logique et la métaphysique, puis le droit naturel et le droit public, et enfin on lui confia la direction du chœur de cette abbaye. Lié d'amitié avec Mozart, Haydn, Salieri et Albrechtsberger, il entretint dans ses relations avec ces illustres artistes le goût de l'art pur, et le cultiva avec beaucoup d'activité. Il mourut le 26 janvier 1803, à l'âge de 73 ans. Vers 1772, il avait voyagé en Allemagne, en Bohême et en Italie. Parmi ses compositions, dont la plus grande partie est restée en manuscrit, on remarque 6 messes, 4 *Te Deum*, 50 antiennes, plusieurs vêpres, motets, hymnes, graduels et offertoires, un *Requiem*, 2 oratorios (*Samson* et *Giuseppe riconosciuto*), quelques petits opéras et des pièces d'orgue. On a publié de ces ouvrages : 1° 8 *Fughe secondo l'ordine de' tuoni ecclesiastici per l'organo o clavicembalo*, op. 1, Vienne, Artaria, 1792. 2° 8 *Fughe secondo l'A B C di musica per l'organo o clavicembalo*, op. 2, *ibid.* 3° 8 *idem*, op. 3, Vienne, Kozeluch. 4° *Requiem* à 4 voix, orchestre et orgue, Munich, Sidler. 5° *Terra tremuit*, motet à 4 voix et orchestre, Vienne, Haslinger.

PASTOU (ÉTIENNE-JEAN-BAPTISTE), né au Vigan (Gard), le 28 mars 1788, fut

destiné dès son enfance à la profession de musicien, et reçut une éducation libérale; mais son penchant pour l'état militaire lui fit déserter, en 1802, le pensionnat où il avait été placé, pour s'engager dans un régiment d'infanterie. Après avoir servi pendant les guerres de l'empire, et avoir obtenu successivement tous les grades jusqu'à celui de capitaine de voltigeurs, il donna sa démission en 1815. Les preuves de courage qu'il avait données et quelques blessures lui avaient fait décerner la décoration de la Légion d'honneur. Fixé à Rouen, en 1816, il y avait repris ses travaux comme musicien; ce fut alors qu'il conçut le plan d'un enseignement de la musique, qu'il a depuis désigné sous le nom de *Lyre harmonique*. Il ouvrit bientôt des cours de cet enseignement, et les vint continuer à Paris en 1819. Le 1er septembre de la même année il entra au Théâtre Italien, en qualité de premier violon; mais le succès progressif de sa méthode l'ayant porté à ouvrir jusqu'à cinq cours journaliers où se trouvaient réunis plusieurs centaines d'élèves, il fut obligé de donner sa démission de cette place, en 1821. Dans le même temps, il publia la première édition de l'exposé de sa méthode qui parut sous ce titre : *École de la lyre harmonique. Cours de musique vocale, ou Recueil méthodique de leçons de J. B. Pastou*, Paris, 1821, in-4°. Une deuxième édition de cet ouvrage, en un volume in-8°, fut publiée l'année suivante. Cette méthode, basée sur l'enseignement collectif, comme la plupart de celles qui ont vu le jour depuis vingt-cinq ou trente ans, se fait remarquer par quelques procédés particuliers destinés à faciliter l'intelligence des principes aux élèves. Elle a obtenu du succès, car M. Richault, devenu propriétaire de l'ouvrage, en a publié depuis peu de temps la septième édition. Entré au Conservatoire de musique de Paris, le 19 octobre 1835, pour y faire un cours d'essai de sa méthode, M. Pastou a été nommé professeur de cette école, le 8 juin 1836. Il joint à ce titre celui de directeur d'une école spéciale de musique. Comme compositeur, il a publié : 1° Duos pour 2 violons, livre 1er, Paris, Leduc. 2° Duos pour 2 guitares, op. 1, Paris, Carli. 3° Duos pour guitare et violon, *ibid.* 4° Duos pour 2 violons, livre 2. 5° Contredanses pour guitare et flûte ou violon, op. 7, Paris, Gambaro. 6° Thème varié pour guitare seule, op. 8, *ibid.* 7° Quelques morceaux détachés pour le même instrument, op. 10, Paris, Martinn. On a aussi de M. Pastou une *Méthode pour le violon*, Paris, B. Latte.

PATON (MISS). *Voyez* WOOD (Mme).

PATOUART (....), maître de harpe à Paris, y vivait en 1780, mais ne figurait plus au nombre des professeurs de cet instrument en 1788. Il a fait graver de sa composition deux œuvres de sonates pour la harpe, et quelques recueils d'airs.

PATRICI (FRANÇOIS), évêque de Gaëte, en 1460, était né à Sienne, et mourut en 1480. On a de lui un livre intitulé *De institutione Reipublicæ libri novem, historiarum, sententiarumque varietate refertissimi*, Paris, Galiot Dupré, 1518, petit in-folio gothique. Cet ouvrage fut publié, après la mort de l'auteur, par Savigni, qui y a joint des notes. Le second livre traite *de Arithmetica, Geometria, Musica et Astronomia*. Un autre livre de Patrici a pour titre : *De Regno et Regis institutione, libri IX*, Paris, 1580. Il paraît que c'est une réimpression. Le chapitre 15me du second livre traite *de la musique, de son utilité et de son influence sur l'éducation morale des princes*.

PATRIZI (FRANÇOIS), philosophe du seizième siècle, né en 1629, dans l'île de Cherso, en Dalmatie, est mort à Rome, en 1597. Au nombre de ses écrits, on trouve un livre intitulé : *Della Poetica deca-istoriale, deca-disputata*, Ferrare, 1586, in-4°. Les 5e, 6e et 7e livres de la seconde partie traitent de la manière de chanter des Grecs, et de leurs tétracordes. Il y attaque la théorie d'Aristoxène avec

toute l'acrimonie que lui inspirait Aristote et ses sectateurs. L. E. Gerber (*in Biograph. Lex. der Tonkunst.*) et, d'après lui, les auteurs du Dictionnaire historique des musiciens (Paris, 1810-1811) ont confondu Patrizi avec François Patrici, évêque de Gaëte, dont il est parlé à l'article précédent; mais Gerber a rectifié cette erreur dans son nouveau Dictionnaire des musiciens (*Neues Biogr. Lex. der Tonkunst.*). Bottrigari a réfuté la critique de Patrizi dans son livre intitulé : *Il Patrizio, ovvero de' tetracordi armonici di Aristosseno* (*Voyez* BOTTRIGARI et MELONE).

PATTE (PIERRE), architecte du duc de Deux-Ponts, naquit à Paris le 3 janvier 1723. Après avoir achevé ses études dans cette ville, il visita l'Italie et l'Angleterre, puis se livra à la rédaction de beaucoup d'ouvrages relatifs à son art, parmi lesquels on remarque celui qui a pour titre : *Essai sur l'architecture théâtrale, ou de l'ordonnance la plus avantageuse à une salle de spectacle, relativement aux principes de l'optique et de l'acoustique; avec un examen des principaux théâtres de l'Europe, et une analyse des écrits les plus importans sur cette matière,* Paris, Moutard, 1782, 1 vol. in-8° avec planches. Cet ouvrage a été traduit en italien, et imprimé à la suite du livre du docteur Ferrario intitulé : *Storia e descrizione de' principali teatri antichi e moderni*, Milan, 1830, 1 vol. in-8° avec planches. Patte mourut à Mantes, le 19 août 1814, à l'âge de 91 ans.

PATTERSON (ROBERT), médecin à Philadelphie, actuellement vivant, a fait imprimer dans les *Transactions of the American Society* (t. III, p. 139) une lettre sur un nouveau système de notation musicale.

PAULATI (ANDRÉ), compositeur de l'école vénitienne, vivait au commencement du dix-septième siècle. Il fit représenter à Venise, en 1713, l'opéra *I veri Amici*, qui fut remis en scène en 1723.

PAULI (GODEFROID-ALBERT), né à Cassenau, près de Kœnigsberg, au mois d'avril 1685, fut docteur en philosophie et en théologie, archiprêtre de l'église de Saalfeld, pasteur de cette ville, et conseiller du consistoire des églises de la Poméranie. Il mourut à Saalfeld le 26 janvier 1745. A l'occasion de l'installation du *cantor* Edler dans cette ville (Prusse), il prononça et fit imprimer un discours latin intitulé : *Tractatus de choris prophetarum symphoniacis in ecclesia Dei*, Rostock, 1719, in-4°. Il y traite de l'usage de la musique dans les églises, et cite l'autorité de l'Ancien et du Nouveau Testament pour démontrer son utilité dans le service divin. Dans un *Appendix*, Pauli traite, en 77 questions, du savoir, des devoirs et des attributions d'un *cantor*.

PAULI (CHARLES), maître de danse à Gœttingue, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a fait imprimer une dissertation intitulée : *Musik und Tænze* (Musique et danse), dans le Magasin de Gotha (*Gothaischen Magazin*, ann. 1777, t. 2, n° 2).

PAULI (JEAN-ADAM-FRÉDÉRIC), *cantor* à Greitz, dans le Voigtland, mourut dans cette ville à la fin de 1793, ou au commencement de 1794. Il laissa à ses héritiers deux années complètes de musique d'église de sa composition. Sa veuve en proposa la vente dans le Correspondant de Hambourg (1794), avec une collection de psaumes et d'autres morceaux de musique religieuse composés par Hasse, Graun, Telemann, Homilius, George Benda, Wolf, Doles, Reichardt, Taeg, Krebs, etc., qu'il avait recueillie.

PAULI (G. DI), flûtiste du grand théâtre de la Scala, à Milan, actuellement vivant, a publié de sa composition : 1° Andantino pour 2 flûtes, Milan, Riccordi. 2° *Raccolta di diversi pezzi per 2 flauti*, ibid.

PAULINI (MARCUS-FABIUS), né à Udine, fut professeur de littérature grecque a

Venise, vers la fin du seizième siècle. Le vers de Virgile :

Obliquitur numeris septem discrimina vocum

lui a fourni le sujet d'un livre bizarre qui a pour titre : *Hebdomades, de numero septenario libri septem,* Venise, 1589, in-4°. Les livres 2e, 3e et 4e traitent uniquement de la musique et de l'astrologie judiciaire, entre lesquels Paulini trouvait beaucoup d'analogie. Forkel donne dans sa Littérature générale de la musique, le détail des questions contenues dans chaque chapitre (*Allgem. Literatur der Musik,* p. 70-72).

PAULLINI (CHRÉTIEN-FRÉDÉRIC), docteur en médecine, né à Eisenach le 25 février 1643, mourut dans cette ville le 16 juin 1712. Il a fait insérer dans le recueil intitulé *Philosophischen Luststunden* (Récréations philosophiques) une dissertation où il examine cette question : *Si Saül a été guéri par la musique, et de quelle manière il a pu l'être* (*Philosoph. Lustst.*, Francfort et Leipsick, 1706, in-8°, partie I, n° 28, pages 193-199).

PAULMANN (CONRAD), d'origine noble, naquit aveugle à Nuremberg, au commencement du quinzième siècle. Il apprit la musique dans sa jeunesse et devint habile sur l'orgue, le violon, la guitare, la flûte, la trompette et plusieurs autres instrumens. Plusieurs princes l'appelèrent à leurs cours, et lui firent de riches présens : ainsi, Paulmann reçut de l'empereur Frédéric III un sabre avec une poignée d'or et une chaîne du même métal ; le duc de Ferrare lui fit cadeau d'un manteau richement brodé, et Albert III, duc de Bavière, lui accorda, ainsi qu'à sa femme et à ses enfans, un traitement annuel de 80 florins du Rhin. Paulmann mourut à Munich, le 24 juin 1473, et fut inhumé dans l'église Notre-Dame. Sur le marbre de son tombeau, où il est représenté jouant de l'orgue, on a placé cette inscription :

Anno MCCCCLXXIII an Sant-Paul bekerungs abent ist gestorben und hie begraben der Kunstreichist aller Instrumenten und der Musica Maister CONRAD PAULMANN Riter Burtig von Nürnberg und Blinter geboren dem Gott Genad.

C'est-à-dire :

« L'an 1473, veille du jour de la con-
« version de saint Paul, est mort et a été
« enterré ici le plus grand artiste sur tous
« les instrumens et le maître de musique
« *Conrad Paulmann,* chevalier, de Nu-
« remberg, né aveugle. Que Dieu lui soit
« en aide ! »

PAULSEN (CHARLES-FRÉDÉRIC-FERDINAND), organiste de l'église de Sainte-Marie, à Flensbourg, naquit le 11 février 1763, et n'était âgé que de dix-huit ans lorsqu'il entra en fonctions dans sa place d'organiste. En 1804 il voyagea pour donner des concerts, et visita Hambourg, Altona et Copenhague. On ignore si cet artiste vit encore. Il a publié à Flensbourg, depuis 1792 jusqu'en 1798, quelques petites compositions pour le piano et pour le chant.

PAUSANIAS, historien grec, écrivait dans la seconde moitié du deuxième siècle, et naquit vraisemblablement vers l'an 130, à Césarée de Cappadoce. Il parcourut la Grèce et l'Italie, l'Espagne, la Macédoine, l'Asie Mineure, la Palestine, l'Égypte, et mourut à Rome, dans un âge avancé. Le *Voyage en Grèce* qui nous reste de lui fournit de curieux renseignemens sur les monumens des arts, et renferme des notices sur plusieurs musiciens de l'antiquité et sur divers objets relatifs à la musique. Cet ouvrage est divisé en dix livres. Les éditions grecques et latines du livre de Pausanias données par Facius (Leipsick, 1794-97, 4 vol. in-8°), et par Siebelis (Leipsick, 1822-29, 5 vol. in-8°), et les éditions grecques de Schœffer (Leipsick, 1818, 3 vol. in-12) et de M. Bekker (Berlin, 1826, 2 vol. in-8°) sont estimées. Clavier, à qui l'on doit une bonne traduc-

tion française de cet ouvrage (Paris, 1814-21, 6 vol. in-8°), a aussi donné le texte revu sur plusieurs manuscrits de la bibliothèque royale de Paris.

PAUSCH (EUGÈNE), né en 1758, à Neumarkt (Bavière), montra dès ses premières années d'heureuses dispositions pour la musique. Après avoir fait ses premières études dans le lieu de sa naissance, il entra à l'âge de onze ans comme enfant de chœur à l'église de Neubourg, et y reçut une instruction plus solide, particulièrement dans la musique. En 1775 il se rendit à Amberg pour y suivre des cours de philosophie et de théologie : il y composa la musique d'un mélodrame intitulé *Jephté*, pour la distribution des prix du séminaire. Deux ans après, Pausch entra au monastère des norbertins, à Walderbach. Après y avoir achevé ses études de théologie, il fut ordonné prêtre, et chargé de l'instruction musicale des séminaristes et de la direction du chœur. Il écrivit alors beaucoup de messes, d'offertoires et de motets, dont la plupart se répandirent en manuscrit dans la Bavière, et même dans d'autres parties de l'Allemagne. De toutes ses productions on n'a imprimé que les suivantes : 1° Six messes brèves et solennelles, sept motets et une messe de *requiem*, à 4 voix, 2 violons, 2 cors, orgue et basse, Dillingen, 1790, in-folio. 2° *Te Deum* solennel, à 4 voix, orgue et orchestre, Augsbourg, Lotter, 1791. 3° *Psalmi vespertini, adjunctis 4 Antiphonis Marianis 4 voc., cum organ. ac instrum.*, op. 3, *ibid.* 4° 6 *Missæ breves, solemnes tamen, quarum ultima de requiem*, op. 4, *ibid.* 5° 7 *Missæ breves ac solemnes, quarum prima pastoritia, ultima vero de requiem*, op. 5, *ibid.* Le P. Pausch vivait encore en 1838; il était alors âgé de quatre-vingts ans.

PAUW (CORNEILLE), né à Amsterdam, en 1739, fit ses études à Liége, sous la direction d'un parent qui était chanoine de la cathédrale de cette ville, puis obtint un canonicat à Xanten, dans le duché de Clèves, et mourut dans cette ville le 7 juillet 1799. On a de lui des livres remplis de paradoxes et d'assertions hasardées sous les titres de : *Recherches philosophiques sur les Américains* (Berlin, 1768, 2 volumes in-8°), *Recherches philosophiques sur les Égyptiens et les Chinois* (Londres, 1774, 2 vol. in-8°), et *Recherches philosophiques sur les Grecs* (Berlin, 1788, 2 vol. in-8°) : les deux derniers ouvrages renferment des considérations sur la musique qui n'ont aucune solidité.

PAUWELS (JEAN-ENGLEBERT), fils de Jean Pauwels, chanteur de la chapelle royale des archiducs gouverneurs des Pays-Bas, naquit à Bruxelles le 26 novembre 1768, et non en 1771 comme le disent Choron et Fayolle (*Dictionnaire historique des musiciens*), ainsi que le prouve le registre de naissances de la paroisse de Saint-Géry, où j'ai recueilli la date que je donne. Une requête présentée par la mère de Pauwels, en 1781, à l'archiduc Charles [1], prouve qu'il était entré l'année précédente dans la chapelle, en qualité d'enfant de chœur. Il y reçut des leçons de violon de Van Malder, et plus tard Witzthumb lui enseigna les règles de l'harmonie. Les événemens de la guerre des patriotes brabançons le décidèrent à se rendre à Paris vers la fin de 1788; il s'y lia d'amitié avec quelques-uns des artistes les plus célèbres de cette époque et reçut d'eux des conseils pour le perfectionnement de son talent d'exécution, et pour ses compositions. Lesueur devint en particulier son guide pour cette partie de l'art. L'organisation de l'Opéra italien qui fut établi à cette époque à la foire Saint-Germain lui procura un emploi parmi les seconds violons de l'excellent orchestre que Viotti avait formé : ce fut en écoutant les célèbres chanteurs de cette époque, parmi lesquels on remarquait Viganoni, Mandini

[1] Cette pièce se trouve aux archives du royaume de Belgique, parmi celles qui concernent la chapelle royale, dans le carton n° 1283.

et Mme Morichelli, que Pauwels forma son goût et apprit ce que peut ajouter le charme d'une exécution parfaite au mérite de la meilleure musique. Une aventure d'amour avec une actrice fort jolie lui fit quitter brusquement Paris, pour la suivre à Strasbourg, où il arriva dans les derniers mois de 1790. Sa maîtresse lui fit obtenir alors la place de chef d'orchestre du théâtre de cette ville; mais bientôt dégoûté d'une position peu convenable pour son talent, il céda aux sollicitations de sa famille et revint à Bruxelles en 1791. Il s'y fit entendre au concert noble, dans un concerto de violon de sa composition, et excita l'admiration de ses compatriotes : l'originalité, la grâce et l'expression donnaient à son talent un caractère particulier qui ne s'était rencontré jusque-là dans le jeu d'aucun violoniste. La place de premier violon de l'orchestre du théâtre de Bruxelles lui fut bientôt accordée : il ne quitta cet emploi que pour celui de directeur du même orchestre en 1794, et dès lors il imprima un mouvement d'avancement à la musique de Bruxelles par le soin qu'il mit dans l'exécution des beaux opéras de cette époque. En 1799 il se lia avec Godecharles (*V.* ce nom) pour l'établissement d'un concert, et son frère aîné, ancien musicien de la chapelle des archiducs, qui avait été son tuteur, acheta pour lui la belle salle du concert noble. Les concerts dirigés par Pauwels pendant plusieurs années furent les meilleurs qu'on ait entendus en Belgique jusqu'au temps où ceux du Conservatoire de Bruxelles ont fait entendre une perfection d'exécution jusqu'alors inconnue. Pendant son séjour à Paris, il avait fait graver : 1° Six duos pour 2 violons, Paris, Nadermann. De retour à Bruxelles, il y publia : 2° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 2, Weissenbruch. 3° 1er concerto pour violon principal et orchestre, *ibid.* 4° 1er concerto pour cor et orchestre, *ibid.* 5° Trois polonaises pour voix de soprano et orchestre, *ibid.* 6° *L'amitié*, duo pour soprano et ténor, avec orchestre, *ibid.* Mais le nombre des productions qu'il a laissées en manuscrit est beaucoup plus considérable que celui des œuvres qu'il a fait graver; on y remarque des concertos de violon, plusieurs symphonies, des messes, deux airs de basse avec orchestre, composés pour les concerts, et beaucoup d'autres morceaux détachés. Il écrivit aussi pour le théâtre de Bruxelles trois opéras-comiques, *la Maisonnette dans les Bois*, *l'Auteur malgré lui* et *Léontine et Fonrose*, en 4 actes, son meilleur ouvrage. Quoiqu'il y eût du mérite dans ces productions, particulièrement dans la dernière où l'on remarquait une bonne ouverture qui a été gravée à grand orchestre et qu'on a souvent entendue dans les concerts, le finale du premier acte, un hymne à l'harmonie pour trois voix, un bon air bouffe et un air de soprano, elles n'ont eu qu'une existence éphémère au théâtre, parce que les livrets de ces pièces étaient dépourvus d'intérêt. Lorsque Pauwels fit représenter son dernier opéra, sa santé éprouvait depuis longtemps une altération qui causait de l'inquiétude à ses amis. Rappelé par le public et couronné sur la scène au milieu des applaudissemens, à la fin de cet ouvrage, il ressentit une émotion si vive que dès le lendemain il ne sortit plus de chez lui, et qu'il mourut des suites d'une maladie de langueur, le 3 juin 1804. Pauwels était doué d'une heureuse organisation musicale : si ses études eussent été plus fortes et mieux dirigées, il eût été certainement un compositeur distingué. Comme violoniste, il eut un talent remarquable, et l'on se souvient encore que dans un concert donné à Bruxelles par Rode, en 1801, il joua une symphonie concertante avec cet artiste célèbre, et parut digne de se faire entendre à côté de lui.

PAVESI (ÉTIENNE) [1], compositeur dra-

[1] Cette notice est rédigée d'après celle que Pavesi m'envoya, en langue italienne, au mois de décembre 1828.

matique, né à Crème le 5 février 1778, avait fait ses études musicales au Conservatoire de *la Pietà de' Turchini*, à Naples, et s'y trouvait encore en 1799, lorsque la révolution éclata dans cette ville. Le recteur de l'école imagina de se rendre agréable au gouvernement, en livrant tous les élèves cisalpins aux Calabrais armés dont la présence glaçait d'effroi tous les Napolitains : Pavesi subit leur sort. Traîné de prison en prison pendant plusieurs mois, il fut enfin placé sur des bâtimens démâtés dont le service était celui des galères. Ne sachant que faire de ces jeunes gens, on les envoya à Marseille, où l'hospitalité française leur fit oublier leurs disgrâces. Bientôt après son arrivée en France, Pavesi se rendit à Dijon, où il rencontra un chef de musique de régiment, Italien comme lui, et qu'il avait connu à Naples : celui-ci le fit entrer dans sa musique, dont la plupart des exécutans étaient nés en Italie. Parmi eux se trouvaient quelques chanteurs qui exécutaient des trios, quatuors et autres morceaux d'ensemble. Pavesi écrivit pour eux des compositions de tout genre, et leur suggéra l'idée de donner des concerts dans les villes qu'ils visitaient. La plus grande difficulté consistait à se vêtir, car il ne leur était pas permis de monter sur les théâtres avec leur uniforme. Ils imaginèrent de chercher des habits dans les magasins de ces théâtres, et parurent quelquefois sous des accoutremens bizarres dont Pavesi faisait plus tard une description fort plaisante à ses amis. La division italienne à laquelle il était attaché passa les Alpes pour l'ouverture de la fameuse campagne de Marengo : il ne tarda point à profiter de cette circonstance pour retourner dans sa famille; puis il se rendit à Venise et commença à y écrire pour le théâtre. Son premier opéra, intitulé *L'Avvertimento ai Gelosi*, fut joué au printemps de 1803, et fut suivi de *L'Anonimo*, opéra bouffe en un acte. Dans la même année il fit jouer à Vérone *I Castelli in Aria*, autre opéra en un acte. Pendant les années 1804 et 1805, il écrivit plusieurs opéras à Venise, et dans l'automne de cette dernière année il fut appelé à Milan pour y composer *Il Trionfo di Emilio*. De retour à Venise, en 1806, il fut chargé d'y écrire le premier opéra qu'on représenta au théâtre de *la Fenice*. « Je ne puis (écrit « plaisamment Pavesi) passer sous silence « la chute de l'ouvrage que j'allai ensuite « écrire pour le carnaval au théâtre *Valle* « de Rome; poète, musiciens et chan« teurs, nous y montrâmes tous *des mi« sérables*, à l'exception de Pellegrini ; et « je dois ajouter que nous fûmes bien « secondés par les décorations et par les « costumes, qu'on avait faits *en papier « peint*. » En 1807, il composa *I Baccanali* pour l'ouverture du nouveau théâtre de Pise. Naples, Bologne, Bergame, Turin, Milan, l'appelèrent tour à tour et à plusieurs reprises; mais c'est à Venise qu'il retournait toujours, et c'est pour cette ville qu'il a écrit le plus grand nombre de ses opéras ; *Il Solitario*, représenté au théâtre Saint-Charles, de Naples, en 1826, a été son dernier ouvrage. En 1818 il a succédé à Gazzaniga dans la place de maître de chapelle à Crème, sa patrie; mais il passait chaque année plusieurs mois à Venise, dont il ne pouvait se détacher. Il y vivait encore dans une situation aisée en 1838, était parvenu à l'âge de soixante ans, et jouissait d'une bonne santé. Tous les opéras de sa composition ne figurent pas dans la liste qu'il en a dressée; lui-même avoue que les titres de quelques-unes de ses productions s'étaient effacés de sa mémoire. La voici telle qu'il l'a faite : 1° *L'Avvertimento ai Gelosi*, opéra en un acte, à Venise, 1803. 2° *L'Anonimo*, idem, *ibid.*, 1803. 3° *I Castelli in Aria*, idem, à Vérone, 1803. 4° *L'Accortezza materna*, à Venise, 1804. 5° Un autre opéra en un acte (dont Pavesi ne se rappelait pas le titre), à Venise, dans la même année. 6° *Fingallo e Comala*, au théâtre de *la Fenice*, à Venise, 1805.

6° *Il Trionfo di Emilio*, au carnaval, pour le théâtre de *la Scala*, à Milan, 1805. 8° *L'Incognito*, à l'automne, *ibid.*, 1805. 9° *L'Abitatore del bosco*, à Venise, 1806. 10° Un opéra tombé au théâtre *Valle*, à Rome, 1806. 11° *I Baccanali*, à Livourne, 1807. 12° *L'Allogio*, en un acte, à Venise, pour l'automne, 1807. 13° *I Cherusci*, ibid., 1808. 14° *L'Aristodemo*, au théâtre Saint-Charles, de Naples, 1808. 15° *Il Servo padrone*, opéra bouffe, à Bologne, 1809. 16° *La Festa della rosa*, Venise, 1809. 17° *Il Maldicente*, à Bologne, à l'automne de 1809. 18° *Le Amazzoni*, en 2 actes, pour l'ouverture du nouveau théâtre de Bergame, 1809. 19° *Il Corradino*, en deux actes, à Venise, 1810. 20° *L'Elisabetta*, à Turin, 1810. 21° *Trajano in Dacia*, à Milan, 1810. 22° *Il Giobbe*, oratorio, à Bologne, 1810. 23° *Ser Marc' Antonio*, à Milan, pendant le carnaval de 1811. 24° *Eduardo e Cristina*, à Naples, 1811. 25° *La Contadina Abruzzesa*, au théâtre *del Fondo*, ibid., 1811. 26° *Il Monastero*, ibid., 1811. 27° *La Nitteti*, à Turin, 1812. 28° *Tancredi*, à Milan, 1812. 29° *L'Ostregaro*, en un acte, à Venise, pendant l'automne de 1812. 38° *Il Teodoro*, à Venise, 1812. 31° *La Forza dei Simpatici*, à Venise, pour le carnaval de 1813. 32° *L'Agatina* (Cendrillon), à Milan, 1814. 33° *La Celanira*, à Venise, 1815. 34° *Le Danaïde romane*, ibid., 1816. 35° *La Gioventù di Cesare*, à Milan, 1817. 36° *I Pitocchi fortunati*, opéra tombé pendant le carnaval de 1819, à Venise. 37° *Il gran Naso*, au théâtre *Nuovo*, de Naples, 1820. 38° *L'Arminio*, à Venise, 1821. 39° *L'Andromacca*, à Milan, 1822. 40° *L'Inès d'Almeida*, au théâtre Saint-Charles, de Naples, 1822. 41° *L'Egilda di Provenza*, au théâtre de *la Fenice*, à Venise, 1823. 42° *Ordeno ed Artalla*, ibid., 1823. 43° *Il Solitario*, au théâtre Saint-Charles, de Naples, 1826. Pavesi a écrit beaucoup de musique d'église : on a publié sous son nom et celui de Gazzaniga une collection de chants intitulé : *Salmi, Cantici ed Inni cristiani del conte L. Tadini, posti in Musica popolare*, Milan Riccordi.

PAX (C.-E.), né à Glogau, a fait ses études musicales au séminaire de Breslau, et s'est établi à Berlin, où il donne des leçons de musique. Il a publié à Breslau et à Berlin des valses et des airs russes pour piano, beaucoup de chants à voix seule et à plusieurs voix, avec accompagnement de piano.

PAXTON (GUILLAUME), violoncelliste anglais, vivait à Londres dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Vers 1780, il fit un voyage à Paris, et y fit graver : *Six duos pour deux violoncelles*, op. 1. De retour à Londres, il y a publié : *Huit duos pour violon et violoncelle*, op. 2; *six solos pour violon*, op. 3; *quatre solos pour violon*, *et deux* idem *pour violoncelle*, op. 4; *douze leçons faciles pour violoncelle*, op. 6; *six solos pour violoncelle*, op. 8.

Paxton eut un frère, nommé *Étienne*, qui est compté parmi les bons compositeurs de chansons anglaises, et qui paraît avoir été attaché à une église de Londres en qualité de directeur de musique. On croit que les deux frères réunirent leurs ouvrages dans leurs publications : c'est vraisemblablement pour cela que les deux recueils de *glees* et de *catches* publiés par Étienne Paxton portent les indications d'œuvres 5 et 7. Ce dernier est aussi l'auteur des huitième et neuvième messes de la collection de Samuel Webbe (*voyez* ce nom).

PAYER (JÉRÔME), fils d'un maître d'école, est né le 13 février 1787, à Meidling, village situé aux portes de Vienne. Il n'était âgé que de six ans lorsque son père commença à lui enseigner les élémens de la musique, du violon et de l'orgue, ainsi que de plusieurs instrumens à vent. A peine âgé de neuf ans, il allait déjà jouer des airs de danses aux fêtes de villages. Plus tard il joignit à cette profession celle

d'accordeur de pianos dans les maisons de campagne des environs, et du produit de ses économies il acheta, pour son instruction, les œuvres théoriques d'Albrechtsberger, de Mattheson, de Turk, de Marpurg, de Kirnberger, et se mit à les étudier avec ardeur. Son père, qui avait connu Mozart, lui parlait souvent de l'art inimitable de cet illustre musicien dans l'improvisation : Payer se passionna pour ce genre de talent, sans savoir précisément en quoi il consistait, et se mit à l'étude, imaginant de développer ses idées en jouant des compositions de grands maîtres, et y introduisant les changemens que son imagination lui suggérait. Devenu habile dans l'art de jouer de l'orgue, il remplaça son père, qu'il perdit à l'âge de treize ans, dans ses fonctions d'organiste et d'instituteur. En 1806, l'entrepreneur du nouveau théâtre de Vienne lui confia la place de directeur de musique, et il écrivit pour ce spectacle la musique des petits opéras *le Chasseur sauvage*, *l'Arbre creux* et *la Fille des Étoiles*. En 1812 il fit connaître pour la première fois son talent d'organiste dans un concert donné à la salle de la redoute du théâtre *An der Wien*, et dans un autre concert qu'il donna en 1816, il mérita l'estime des artistes par une remarquable improvisation. Après la mort de sa mère, il quitta Meidling et alla s'établir à Vienne, où il se livra à l'enseignement du chant, du piano et de la composition. En 1818 il fit un voyage en Allemagne et donna des concerts dans les villes principales; six ans après il accepta la place de chef d'orchestre au théâtre allemand d'Amsterdam, et vers la fin de 1825 il se rendit à Paris, où il vécut pendant plusieurs années en donnant des leçons et se faisant entendre dans plusieurs concerts. Ce fut lui qui, le premier, joua dans cette ville le *Physharmonica*, dont on a fait depuis lors beaucoup d'imitations modifiées. En 1831 M. Payer dirigea l'orchestre du théâtre allemand à Paris, et l'année suivante il retourna à Vienne où il entra au théâtre de Josephstadt, en qualité de directeur de musique; mais des discussions avec le directeur du théâtre lui firent quitter cet emploi au bout de quelques mois, et depuis lors il a vécu dans la retraite avec le fruit de ses économies. Le nombre des ouvrages publiés par M. Payer s'élève à plus de cent cinquante. Parmi ces productions on remarque : 1° Suites de pièces d'harmonie pour instruments à vent, Vienne, Mechetti. 2° Concertino pour piano et orchestre, op. 79, Vienne, Haslinger. 3° Variations pour piano et orchestre, op. 71, Leipsick, Peters. 4° *Idem* avec quatuor, op. 30, 47, 88, 96 et 112, Vienne, Offenbach, Paris. 5° Trios pour piano, violon et violoncelle. 6° Sonates, rondos, variations, etc., pour piano à 4 mains, *ibid.* 7° Beaucoup de rondeaux, polonaises, thèmes variés, etc., pour piano seul, *ibid.* 8° Un grand nombre de recueils de valses, danses, etc., *idem.* 9° Des marches *idem.* 10° Des fugues et concertos pour orgue et orchestre. 11° Six messes détachées pour 4 voix et orchestre, Vienne, Mollo. 12° Motets, hymnes, offertoires, *idem.* M. Payer a écrit aussi pour le théâtre d'Amsterdam les opéras *Die Trauer* (le Deuil), *le Solitaire*, et *Hochlandsfürsten* (les Princes du haut pays), à Paris, *la Folle de Glaris*, et à Vienne, *la Croix de Feu.*

PEARSALL (ROBERT-LUCAS DE WILLSBRIDGE), fils d'un officier de cavalerie, cadet de l'ancienne famille des baronnets de Horsley, dans le comté de Stafford, est né à Clifton le 14 mars 1795. Ses parens remarquèrent en lui d'heureuses dispositions pour la musique dès ses premières années, et lui donnèrent des maîtres qui l'initièrent dans cet art. Pendant ce temps il faisait ses études littéraires. Après les avoir terminées, il fut envoyé à *Lincoln's Inn* pour y suivre un cours de droit, et en 1821 il obtint le grade de licencié en droit. De retour chez sa mère, qui vivait dans une terre du comté de Glocester, il se livra particulièrement à la composition

de la musique, mais sans autre guide que son instinct. Des amis lui firent comprendre la nécessité de s'instruire dans les règles de cet art, et il se mit à lire quelques traités de composition écrits en langue anglaise. Sa santé s'étant dérangée, les médecins lui conseillèrent de voyager sur le continent. Il visita d'abord la Belgique, puis se fixa à Mayence en 1828, et y étudia les meilleurs traités de composition, sous la direction de Panny (*voyez* ce nom), qui s'y était établi depuis peu de temps. Ce fut à Mayence que M. Pearsall fit entendre ses premières compositions, qui consistaient en deux ouvertures à grand orchestre, dont une pour le drame de *Macbeth*. Ses travaux de compositeur étaient dès lors entremêlés de publications littéraires, telles qu'une traduction en vers anglais du *Guillaume Tell* de Schiller, publiée à Londres, une notice historique sur un supplice du moyen âge, en Allemagne, connu sous le nom du *Baiser de la Vierge*, imprimée aux frais de la société des Antiquaires de Londres, et autres morceaux. On lui doit aussi un écrit publié sous ce titre : *Examination of the origin of the rule of counterpoint which forbids progression by parallel 5th and 8th, and into the reasons by which that rule may be justified* (Examen de l'origine de la règle qui défend la succession de deux quintes et de deux octaves consécutives, et des motifs par lesquels cette règle peut être justifiée), Londres, 1835. Enfin, il a écrit une notice historique sur l'école madrigalesque des compositeurs anglais, sous les règnes d'Élisabeth et de Jacques Ier, qui n'a point été imprimée jusqu'à ce jour. Les compositions publiées de M. Pearsall sont : 1° Ouverture de *Macbeth*, à grand orchestre, Mayence, Schott. 2° *Tantum ergo*, ibid. 3° *Ave verum corpus. Hymnus 4 voc.*, ibid. 4° *Graduale quinque vocum pro festo S. Stephani*, ibid. 5° Des *glees* à 3 et 4 voix, Londres, Goulding, Dalmaine et Cie. 6° Des madrigaux à 5, 6 et 10 voix, *ibid.* Il a en manuscrit : 7° Une messe à 4 voix et orchestre. 8° Une *idem* à 5 voix, sans orchestre. 9° *The Man without a name* (l'Homme sans nom), opéra en 3 actes. 10° Un ballet-opéra en 4 actes. 11° Deux quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle. 12° Deux quintettes pour deux violons, 2 altos et basse. 13° Concerto pour le cor, en *fa*, avec orchestre. 14° Un *Credo* à 5 voix, et plusieurs psaumes. 15° Des madrigaux à 5 et 6 voix.

PEARSON (MARTIN), né à Londres vers 1585, obtint en 1618 le grade de bachelier en musique, et fut nommé inspecteur des enfans de chœur à l'église de Saint-Paul. Il mourut en 1650. Il s'est fait connaître par une collection intitulée : *Mottets, or grave chamber Musick, containing songs of five parts of several sorts*, etc. (Motets, ou musique de chambre, contenant des chansons à cinq parties de différentes espèces, tant pour les voix que pour les violes, avec une partie pour l'orgue, etc.), Londres, 1630, in-4°.

PECCI (DÉSIRÉ), compositeur italien du dix-septième siècle, surnommé *il Ghiribizzoso*, a fait imprimer une collection de pièces intitulée : *Le Musiche sopra l'Adone*, Venise, 1619, in-4°.

PECHATSCHEK, ou plutôt PECHACZEK (FRANÇOIS), naquit en 1763, à Wildenschwert, en Bohême. Après avoir appris les élémens de la musique et du violon dans l'école de ce lieu, il alla étudier la langue latine à Leutomischel, puis suivit un cours de philosophie à Weiswasser, en Silésie, et y continua ses études de musique sous la direction de P. Lambert et de Dittersdorf. En 1783 il se rendit à Vienne, où il obtint en 1790 la place de chef d'orchestre au théâtre de la porte de Carinthie. Dans l'espace d'environ quinze ans, il composa pour ce théâtre la musique de 2 grands opéras, de 10 opéras-comiques, et de 30 ballets dont on n'a pas conservé les titres, à l'exception de celui qui fut joué en 1801

sous le titre de *Das Waldweibschen* (la petite Femme de la forêt). Pechatschek écrivit aussi vers le même temps douze symphonies à grand orchestre, quelques messes faciles et d'autres morceaux de musique d'église; mais c'est principalement comme compositeur de musique de danse qu'il eut de la réputation à Vienne au commencement de ce siècle : il fut le Strauss de cette époque par sa fécondité et le succès de ses danses et de ses valses. Il était encore à Vienne en 1816, mais j'ignore s'il existe encore, car il n'est point parlé de cet artiste dans le Lexique universel de musique de M. Schilling. Whistling a confondu, dans son Manuel de la littérature musicale, les compositions de Pechatschek avec celles de son fils, dont il est parlé dans l'article suivant. Les principaux recueils du père sont : 1° Douze écossaises pour l'orchestre, Vienne, Haslinger. 2° 12 Lændler *idem,* ibid. 3° Six menuets avec trios *idem*, ibid. 4° Douze Lændler variés pour l'orchestre, *ibid.* 5° 12 valses *idem*, ibid. 6° 12 *idem*, op. 56, *ibid.* 7° 12 Lændler pour 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons, *ibid.* 8° Beaucoup de danses écossaises et allemandes pour le piano.

PECHATSCHEK (FRANÇOIS), fils du précédent, est né à Vienne en 1795. A l'âge de quatre ans il commença l'étude du violon sous la direction de son père, et fit de si rapides progrès qu'il fut admis à jouer devant la cour impériale en 1801 et 1802. Au commencement de 1803, il fit avec son père un voyage à Prague et y donna deux concerts où il joua un concerto de Fodor, un adagio de Rode, et des variations de sa composition. De retour à Vienne, il y reprit ses études. Le violon, la guitare et la composition l'occupèrent tour à tour. C'est à tort qu'on a dit qu'il a reçu des leçons d'Albrechtsberger pour la composition : c'est Fœrster qui lui a enseigné l'art d'écrire et l'harmonie. En 1818 M. Pechatscheck a été appelé à Hanovre, en qualité de premier violon de la cour. L'auteur de l'article qui le concerne dans le Lexique universel de musique de M. Schilling, s'est trompé en lui attribuant les airs de danse de son père. Pechatschek, qui a joui longtemps en Allemagne de la réputation d'un habile violoniste, voyagea dans le midi de ce pays pendant les années 1824 et 1825, et donna partout des concerts avec succès. Appelé à Carlsruhe en 1827, en qualité de maître de concerts du grand-duc de Bade, il a occupé cette place depuis cette époque, et a fait en 1832 un voyage à Paris pour s'y faire entendre; mais son jeu, qui n'était alors qu'une faible imitation de celui de Paganini, n'y a point eu de succès. Il était à Baden-Bade en 1837, dans un état de santé languissant. M. Pechatschek a publié les compositions suivantes : 1° Polonaises pour violon et orchestre, n°s 1 à 6, Vienne et Hanovre. 2° Concertino *idem,* op. 16, Vienne, Artaria. 3° Thêmes variés *idem,* op. 5, 17, 20, 28, 31, 35, Hanovre, Vienne et Carlsruhe. 4° Introduction et variations *idem,* sur la 4me corde, op. 34, Carlsruhe, Velten. 5° Rondos *idem*, op. 19, 25, Vienne, Artaria et Mechetti. 6° Pots-pourris *idem*, n°s 1, 2, 3, Hanovre et Vienne. 7° Quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 4, 7, Vienne, Artaria et Mechetti. 8° Duo concertant pour 2 violons, op. 6, Vienne, Artaria.

PÉCHIGNIER (CLAUDE-GABRIEL), né à Paris, entra comme élève au Conservatoire de cette ville, en 1797, et y reçut des leçons de Lefebvre pour la clarinette. En 1801 il obtint le second prix de cet instrument au concours, et l'année suivante le premier prix lui fut décerné. Après avoir été attaché aux orchestres des théâtres de second ordre, il est entré à celui de l'Opéra, en 1818, et y est encore (1840). Cet artiste a publié de sa composition un thême varié pour clarinette et orchestre, Paris, Dufaut et Dubois.

PECHWELL (ANTOINETTE). *Voyez* PESADORI (Mme).

PEDRO (ANTOINE-JOSEPH D'ALCANTARA, don), successivement empereur du Brésil et roi de Portugal, fils aîné de Jean VI, naquit à Lisbonne le 12 octobre 1798. Lorsque la famille royale s'éloigna du Portugal et s'embarqua pour le Brésil, au mois de novembre 1807, le jeune don Pedro accompagna son père. Son éducation fut négligée, mais son heureuse organisation suppléa à l'instruction qu'on ne lui avait pas donnée : il apprit presque seul à jouer de plusieurs instrumens, et quelques leçons de M. Neukomm le mirent en état d'écrire ses compositions. Il faisait aussi des vers avec facilité et possédait une adresse fort rare dans tous les exercices du corps. La vie politique de ce prince ne doit pas trouver place ici ; nous dirons seulement que devenu empereur du Brésil du vivant de son père, après le retour de la famille royale en Portugal, il fut proclamé roi de Portugal, au mois de mars 1826, après la mort de Jean VI ; mais par un acte du 2 mai de la même année, il abdiqua la couronne en faveur de sa fille dona Maria. Don Miguel, frère de don Pedro, s'empara du trône, et abolit la constitution qu'il avait décrétée. Une révolution qui éclata au Brésil, dans le mois d'avril 1831, le fit abdiquer en faveur de son fils ; il s'embarqua pour la France et vécut quelque temps à Paris, puis se rendit en Portugal où il déploya des talens militaires dans la conquête du pays contre son frère. Il est mort à Lisbonne le 24 septembre 1834. Ce prince a écrit un opéra en langue portugaise, dont l'ouverture a été exécutée dans un concert donné au Théâtre-Italien de Paris, au mois de novembre 1832. Il a aussi composé plusieurs morceaux de musique d'église, une symphonie à grand orchestre, et l'hymne de la constitution qui a été gravée à Dresde, chez Frise, et à Hambourg, chez Bœhme.

PEGADO (BEATO-NUNEZ), maître de chapelle à Évora, en Portugal, fut un des meilleurs élèves de Pinheiro, et vécut dans les premières années du dix-septième siècle. La bibliothèque de Lisbonne possédait de lui, en manuscrit : 1° *Parce Domine,* motet à 7 voix, pour le carême. 2° *Hei mihi Domine*, à 6 voix. 3° *Hi sunt qui cum mulieribus,* etc., motet pour la fête des Innocens. 4° *Ad te suspiramus,* motet pour la fête de la Vierge.

PEIERL (JEAN-NÉPOMUCÈNE), né le 9 décembre 1761, à Altdorf, en Bavière, où son père était intendant du comte de Tattenbach, fit ses études au séminaire de Munich, et y apprit les élémens du chant et du violon. Après avoir achevé son cours de philosophie, et au moment où il allait se livrer à l'étude de la théologie, pour embrasser l'état ecclésiastique, il se sentit entraîné vers la carrière du théâtre. Il débuta à Augsbourg en 1780 : la beauté de sa voix et son intelligence de la scène lui firent obtenir des succès. Il se rendit ensuite à Ratisbonne, et y fit la connaissance de la fille du directeur de théâtre Berner : il l'épousa en 1782 ; puis il parut sur les théâtres de Salzbourg, de Vienne, de Gratz, et enfin de Munich, en 1787. Les ouvrages où son talent paraissait avec plus d'avantages étaient *la Flûte enchantée*, *Don Juan* et *le Mariage de Figaro.* Attaqué du typhus à l'âge de trente-neuf ans, Peierl mourut à Munich, le 21 août 1800.

PEIERL (ANTONIA), fille du précédent, naquit à Munich le 2 février 1789. Elle reçut des leçons de piano de Stadler, et Kalcher, organiste de la cour, lui enseigna l'harmonie ; puis elle devint élève de Danzi pour le chant. Très-jeune elle jouait des rôles d'enfant au théâtre de la cour, et déjà son intelligence précoce faisait prévoir le talent qu'elle devait avoir. En 1804 elle débuta dans le rôle d'*Aslasia,* de l'*Axur* de Salieri. L'agrément de sa voix, de sa méthode de chant et de son jeu lui procura de brillans succès dans cet opéra, dans la *Ginevra* de Mayr, et dans *I Fratelli rivali*, de Winter. Le 27 octobre 1808, elle épousa Charles de Fischer,

architecte de la cour. En 1816 elle se retira du théâtre, et depuis lors on n'a plus eu de renseignemens sur sa personne.

PELI (FRANÇOIS), célèbre professeur de chant, naquit à Modène dans les dernières années du dix-septième siècle, et y établit une école d'où sont sortis beaucoup de chanteurs distingués depuis 1715 jusqu'en 1730. Appelé à Munich, en qualité de compositeur de la chambre de l'électeur de Bavière, qui devint plus tard empereur sous le nom de Charles VI, il écrivit l'opéra intitulé *la Costanza in trionfo*, représenté à Munich en 1737.

PELICANI (JEAN-BAPTISTE), professeur de droit à l'université de Bologne, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a fait insérer dans les *Prose de' Sig. academici Gelati*, de Bologne (ann. 1679, p. 133-139), une dissertation intitulée : *Pensiero academico, perchè nelle cantilene si adopri la quinta diminuita, e la quarta superflua, e non questa diminuita e quella superflua, come altresì per qual ragione si rigetti ogni sorte di intervallo, o sia superfluo, o sia diminuito dell' ottava.*

PELISSIER (Mlle), cantatrice française, née en 1707, débuta à l'Opéra de Paris en 1722, et charma le public par la beauté de sa voix, sa belle manière de dire le récitatif et l'expression de son jeu, autant que par la beauté de sa taille et de ses traits. *Cette actrice,* disent les Mémoires contemporains sur l'Opéra, dont je possède le manuscrit, *est la première pour le jeu du théâtre, et l'une des premières de son espèce pour la coquetterie.* Elle eut des aventures d'éclat dont on peut voir le récit dans l'*Essai sur la musique,* de La Borde. Renvoyée de l'Opéra, après une de ces aventures, le 15 février 1734, elle y fut rappelée à Pâques 1735, après la retraite de la célèbre actrice le Maure. Quanz et Marpurg ont accordé des éloges à cette cantatrice qui, définitivement retirée en 1747, mourut à Paris le 21 mars 1749. Elle avait épousé l'entrepreneur du théâtre de Rouen, et en avait eu un fils, qui fut assez bon violoniste, attaché au théâtre de la *Comédie italienne.*

PELLAERT (AUGUSTIN-PHILIPPE, baron DE), né à Bruges le 12 mars 1793, est fils d'un ancien chambellan de l'empereur Napoléon. Il reçut une éducation libérale dont la littérature, les mathématiques, le dessin et la musique furent la base ; cependant un goût prononcé pour la musique parut le destiner dès son enfance à la culture de cet art. Il reçut les premières leçons de composition à Lille, en 1808, chez M. d'Ennery, connu par les romances de *Robin Gray* et de *Sapho,* qui avaient alors beaucoup de succès ; puis il se rendit à Paris, où il suivit un cours de cette science, sous la direction de M. de Momigny. Paër lui donna aussi quelques conseils à cette époque. Rappelé en 1814 près de son père mourant, M. de Pellaert perdit, par les événemens imprévus de la guerre et de la politique, tous les avantages de position sociale qui semblaient lui être destinés. Il ne lui resta plus en 1815 d'autre ressource que de solliciter le grade de sous-lieutenant d'infanterie qui lui fut accordé ; mais il ne tarda pas à être attaché à l'état-major du quartier-maître général de l'armée. Dès ce moment des travaux sérieux ne lui permirent plus de se livrer à la culture des arts, si ce n'est dans quelques momens de distraction. Cependant dans les rares instans de liberté que son service lui laissait, son goût passionné pour la musique, la poésie et la peinture lui a fait trouver le temps de composer la musique de onze opéras, dont les livrets de quelques-uns avaient aussi été écrits par lui, neuf drames ou comédies, et de dessiner plus de 700 vues prises dans la Belgique. Au siége de la citadelle d'Anvers par l'armée française, M. de Pellaert a rendu des services au général Desprez (alors chef de l'état-major général), qui lui ont fait obtenir la décoration de la Légion d'honneur. Il est aujourd'hui major d'état-major, chargé de

la direction de la partie topographique au dépôt de la guerre. Les succès obtenus par lui au théâtre ont justifié son penchant pour la carrière dramatique, et sa persévérance à surmonter les dégoûts qui y sont attachés. Ces succès auraient eu plus d'éclat s'ils eussent eu pour théâtre une ville plus favorable aux arts que ne l'était Bruxelles à l'époque où la plus grande partie des opéras de M. de Pellaert ont été représentés. A défaut de livrets, il dut lui-même écrire les paroles des premiers ouvrages qu'il a mis en musique. Voici la liste de ceux qu'il a composés jusqu'à ce jour : 1° *L'Amant troubadour*, opéra-comique en un acte, paroles et musique; composé en 1815 ; non représenté. 2° *Le Sorcier par hasard*, idem, paroles et musique, joué à Gand, en 1819. 3° *L'Heure du rendez-vous*, opéra-comique en un acte, paroles et musique, à Bruxelles, en 1821. 4° *Agnès Sorel*, opéra en 3 actes, à Bruxelles, en 1823. 5° *Le Barmécide*, en 3 actes, *ibid.*, 1824. 6° *Teniers*, opéra-comique en un acte, *ib.*, 1825. 7° *L'Exilé*, opéra-comique en 2 actes, *ibid.*, 1827. 8° *Songe et Réalité*, opéra-comique en 3 actes, en 1829, non représenté. 9° *Faust*, opéra-comique en 3 actes, à Bruxelles, en 1834. 10° *Le Coup de pistolet*, opéra-comique en un acte, *ib.*, 1836. 11° *Louis de Male*, grand opéra en 4 actes, *ibid.*, 1838. On a gravé des morceaux séparés de plusieurs opéras de M. de Pellaert, notamment de *Faust* et de *Louis de Male*. Les opéras de ce compositeur qui ont eu le plus brillant succès sont *Agnès Sorel*, *Teniers*, *Faust* et *Louis de Male* : ces deux derniers ouvrages renferment quelques morceaux d'un beau caractère. Ce compositeur a aussi publié beaucoup de romances détachées, deux trios pour piano, violon et violoncelle, op. 1, Paris, Momigny, et un *duo pour deux harpes*, ibid. Nommé membre de la commission administrative du Conservatoire de Bruxelles, par arrêté royal de 1832, il a donné sa démission en 1838, à cause de l'indifférence qu'il croyait remarquer alors dans la direction générale des arts.

PELLATIS (le P. ANGE), moine franciscain, né à Serravalle vers 1640, fut organiste de son couvent, à Trévise. On a de lui un traité du plain-chant intitulé : *Compendio per imparare le regole del canto fermo*, Venise, 1667, in-4°.

PELLEGRINI (VINCENT), né à Pesaro, dans la seconde moitié du seizième siècle, obtint un canonicat dans cette ville, puis fut maître de chapelle de la cathédrale de Milan. On a imprimé de sa composition : 1° *Missarum liber primus*. Venise, 1604. 2° *Concerti ecclesiastici a* 1, 2, 3, 5 *e* 6 *voci, con una missa a* 6 *voci*. 3° *Motetti a più voci*. Venise, 1619. On trouve quelques morceaux du même auteur dans le *Parnassus musicus Ferdinandæus Bergam*. Venise, 1615, in-4°.

PELLEGRINI (FERDINAND), claveciniste et compositeur, né à Naples, paraît avoir fait un voyage à Paris, vers 1750, car on y a imprimé de sa composition : 1° Six sonates pour le clavecin précédées d'une Lettre sur le rondeau, Paris, 1754. 2° Six concertos pour le clavecin, op. 9, Paris, 1768.

PELLEGRINI (PIERRE), maître de chapelle de l'église des Jésuites de Brescia, vers 1770, fut un des clavecinistes italiens les plus distingués de son temps. Il était aussi compositeur, et il a fait représenter à Venise un opéra intitulé : *Cirene*.

PELLEGRINI (FÉLIX), habile chanteur, naquit à Turin en 1774, et reçut les premières instructions sur la musique dans l'église cathédrale de cette ville, où il était enfant de chœur. Devenu ensuite élève d'Ottani, il apprit de lui l'art du chant et les règles du contrepoint. En 1795 il débuta au théâtre de Livourne où sa belle voix de basse et son habileté comme chanteur le firent accueillir favorablement. Après avoir chanté avec succès sur plusieurs théâtres de l'Italie, il brilla à Rome pendant l'année 1805, puis à Milan, en 1806, et enfin à Naples, depuis

1807 jusqu'en 1810. C'est pour lui que Paër écrivit le beau rôle du père de *l'Agnese,* en 1811. Après avoir brillé sur les théâtres de Venise, de Trieste, de Gênes et de Turin, il fut engagé pour le Théâtre-Italien de Paris, où il débuta en 1819 dans l'*Agnese*. Il n'était déjà plus jeune; néanmoins il fut reçu avec beaucoup de faveur par les dilettanti, et se fit applaudir dans les rôles bouffes de la plupart des opéras de Rossini. Remplacé en 1826 par Zuchelli, il retourna en Italie, n'y trouva pas d'engagement, et se rendit à Londres où il joua pendant les saisons de 1828 et 1829. De retour à Paris vers la fin de cette année, il obtint de M. le vicomte de La Rochefoucauld une place de professeur de chant au Conservatoire; mais au commencement de 1832 sa raison s'affaiblit, et il mourut le 20 septembre de la même année, dans une situation peu fortunée, quoiqu'il eût gagné des sommes considérables à l'époque de ses succès. Cet artiste distingué s'est fait connaître comme compositeur par les productions suivantes : 1° 6 *duetti da camera per soprano e basso o baritono,* Paris, Carli. 2° *Douze trios italiens pour soprano, ténor et basse avec accompagnement de piano, liv.* 1 *et* 2, ibid. 3° *Douze ariettes italiennes pour soprano ou ténor, liv.* 1 *et* 2, ibid. 4° *Quatre cantates de Métastase* idem, *ibid.* 5° *Quatre romances françaises,* Paris, Pleyel. 6° *Six solféges ou vocalises, composés expressément pour l'enseignement de sa fille,* Paris, Carli.

PELLEGRINI (JULES), chanteur de la cour du roi de Bavière, et première basse du théâtre royal de Munich, est né le 1er janvier 1806, à Milan. Il entra en 1817 au Conservatoire de cette ville, et y reçut des leçons de chant de Banderali, alors professeur de cette école. Ses études étant achevées en 1821, quoiqu'il fût âgé de moins de seize ans, il débuta au théâtre Carigniano de Turin, dans le *Falegname di Livonia*, de Pacini, et y fut applaudi. Appelé à Munich peu de temps après, il y partagea avec Santini les rôles de première basse, et y obtint de brillans succès. Après la mort du roi Maximilien-Joseph, l'Opéra italien fut dissous, et Pellegrini, doué de facilité pour la prononciation de la langue allemande, se livra à des études spéciales pour les rôles de l'opéra allemand, et fut en état d'y débuter au mois de février 1826, après cinq mois de travail. Depuis lors il est resté en possession de l'emploi de première basse à ce théâtre, et les habitans de Munich lui témoignent beaucoup d'estime pour son talent et pour sa personne. En 1829 il fit un voyage en Italie et chanta avec succès au théâtre de *la Fenice*, à Venise. Deux ans après, il eut un engagement au théâtre allemand de Londres, et y brilla près de Mmes Schrœder-Devrient et Haitzinger. De retour à Munich, il y a repris son emploi de première basse au théâtre royal et à la chapelle de la cour.

PELLEGRINI (CLÉMENTINE), femme du précédent, est fille de Moralt, musicien de la chapelle du roi de Bavière : elle naquit à Munich le 8 octobre 1797. Instruite dans l'art du chant par Dorothée Güthe, cantatrice de la cour, elle entra dans la musique de la chambre du roi. Deux ans après, la reine la confia aux soins de Dominique Ronconi, et le 8 mai 1820 elle débuta dans *Emma de Resburgo,* de Meyerbeer, où sa belle voix de contralto fit un bon effet. Devenue la femme de Pellegrini, elle entra avec lui au théâtre allemand, où elle se trouve encore aujourd'hui.

PELLEGRINI-CELLONI (ANNE-MARIE), professeur de chant à Rome, au commencement du siècle présent, a, je crois, cessé de vivre depuis peu de temps. On lui doit un bon ouvrage élémentaire pour l'enseignement du chant, intitulé : *Grammatica, o siano regole per ben cantare,* Rome, Piale et Martorelli, 1810, in-8°. Une deuxième édition a été publiée dans la même ville, en 1817, et Schicht en a

fait une traduction allemande qui a paru chez Peters, à Leipsick. Postérieurement, Mme Pellegrini-Celloni a donné un opuscule intitulé : *Metodo breve e facile per conoscere il piantato della musica e sue diramazioni,* Rome, imprimerie de Romanis, 1823, in-fol. de 32 pages.

PELLETIER, ingénieur mécanicien, pensionné de don Gabriel, infant d'Espagne, n'est connu que par un livre intitulé : *Hommage aux amateurs des arts, ou Mémoire contenant un détail abrégé d'inventions utiles et agréables dans la mécanique, l'optique, l'hydraulique, la balistique, la physique, la partie magnétique, l'horlogerie, la musique, la géographie,* etc., Saint-Germain-en-Laye, 1782, in-8° de 45 pages. Ce petit écrit renferme le projet d'un chronomètre pour la mesure du temps en musique.

PELLIO (JEAN), compositeur italien du seizième siècle, n'est connu que par les ouvrages suivans : 1° *Canzoni spirituali a 5 voci, lib. II,* Venise, 1597. 2° *Canzoni spirituali a 6 voci*, Venise, 1584, in-4°.

PELLISOV (C.-E.), bibliothécaire à Munich, actuellement vivant, connu par quelques bons ouvrages concernant la philologie, a écrit dans les journaux plusieurs morceaux relatifs à la musique. On en a fait des éditions séparées publiées sous ces titres : 1° *Theorie gedeckter cylindrischer und konischer Pfeifer und der Querflœten. Der Beitrœge zur Theorie einiger musikalischen Instrumente zweites Heftchen* (Théorie des tuyaux bouchés cylindriques et coniques, et de la flûte traversière); tirée des Nouvelles Annales de chimie, t. 8, Halle, Anton, 1833, in-8° de 30 pages, avec une planche. 2° *Ueber Schall, Ton, Knoll und einige andere Gegenstænde der Akustik* (Sur le son, l'intonation, le retentissement et quelques autres objets de l'acoustique), tiré des Nouvelles Annales de chimie, tome 9, Halle, Anton, 1834, in-8° de 21 pages. 3° *Ueber die Kirchen-Musik des katholischen Cultus* (Sur la musique d'église du culte catholique), dans la Gazette musicale de Leipsick, t. 36, p. 721 et suiv.

PELONÉ (ANTOINE-MARC), directeur de la musique du duc d'Épernon, vers 1660, a publié une messe à 5 voix *Ad imitationem moduli :* Virgo Maria, regina pacis, Paris, Robert Ballard, 1658, in-4°.

PENA (JEAN), professeur de mathématiques au collége de France, mort à Paris en 1558, a publié une version latine avec le texte grec des traités de musique attribués à Euclide, sous ce titre : *Euclidis rudimenta musices, ejusdem sectio regulæ harmonicæ e regiâ bibliothecâ desumpta, ac nunc græcè et latinè excussa,* Paris, 1557, in-4°. La version de Pena est peu fidèle (*V.* EUCLIDE).

PENNA (P. LAURENT), carme du couvent de Mantoue, professeur de théologie, maître de chapelle de l'église de son ordre à Parme, célèbre organiste et membre des académies des *Filaschisi* et des *Risoluti,* sous le nom de *l'Indefeso*, naquit à Bologne en 1613, et non en 1640, comme il est dit dans le *Dictionnaire des musiciens* de 1810 [1]. Il mourut le 20 octobre 1693, à l'âge de 80 ans. Sa réputation comme compositeur et comme écrivain didactique paraît avoir eu de l'éclat dans son temps. Ses *messes*, au nombre de douze, et ses *psaumes concertés* ont été réimprimés plusieurs fois depuis 1660

[1] On y a suivi en cela Gerber (*Hist. Biog. Lexik. der Tonkunstler*) et Forkel (*Allgem. Litter. der Musik,* p. 423) qui, eux-mêmes, ont été trompés par ce que dit Walther sur la cinquième edition de ses *Primi Albori Musicali* publiée en 1696 (*Musikal. Lexikon*), savoir : qu'on y trouve le portrait de Penna avec l'indication de l'âge de 56 ans, qui, retranchés de 1696, portent en effet sa naissance à 1640 : mais ce portrait avait probablement été pris dans quelque édition antérieure de ses messes ou de ses psaumes; ce qui n'est pas sans exemple, car les éditions des toccates de Frescobaldi publiées en 1615 et en 1637 sont accompagnées du portrait de l'auteur, avec l'indication du même âge. Au reste, j'ai suivi relativement à L. Penna les dates indiquées par Orlandi (*Notizie degli Scrittori Bolognesi,* p. 197) qui, étant le compatriote de cet auteur, moine du même ordre, et presque son contemporain, devait être bien informé de ce qui le concernait.

jusqu'à 1690. Ces derniers ont été publiés sous ce titre : *Il sacro Parnasso delli Salmi*, op. 8, Bologne, 1667, in-4°; mais celui de ses ouvrages qui a le plus contribué à propager son nom est un traité de musique en trois livres, intitulé : *Li primi albori musicali per li principianti della musica figurata*, 1° *libro*, Bologne, 1656, in-4°. Une deuxième édition de ce premier livre a paru en 1672, et a été reproduite en 1674 avec un nouveau titre. Le deuxième livre a paru à Venise, en 1678, in-4°. Les trois livres ont été réunis dans une édition publiée à Bologne, en 1679, in-4°. Le premier livre contient les principes du chant figuré; le second traite de la composition à plusieurs voix, et le troisième de l'accompagnement de la basse chiffrée sur l'orgue. On y trouve quelques bonnes choses, mais l'ouvrage est en général dépourvu de méthode, et le style en est lourd et prolixe. La quatrième édition a été publiée dans la même ville, en 1684, et la cinquième en 1696, après la mort de l'auteur. Des exemplaires de l'édition de 1684 ont été mis en vente à Anvers, avec un nouveau titre daté de 1690, in-4°. On a aussi de L. Penna un traité de plain-chant intitulé : *Direttorio del canto fermo*, Modène, 1689, in-4°.

Outre ces ouvrages de musique, le P. L. Penna est auteur d'un livre ascétique publié sous ce titre : *Fervorose formole d'atti interni sopra le più nobili ed eroiche virtù morali*, Bologne, 1689.

PENNANT (THOMAS), naturaliste et antiquaire anglais, naquit le 14 juin 1726, à Downing, dans le comté de Flint, voyagea dans le pays de Galles, en Écosse, et sur le continent, puis mourut le 16 décembre 1798. Son voyage dans le pays de Galles a été publié sous ce titre : *A Tour into Wales in* 1773, Londres, 1778, in-4°. On y trouve des renseignemens sur la musique dans ce pays.

PEPUSCH (JEAN-CHRISTOPHE), compositeur et écrivain sur la musique, naquit à Berlin en 1669. Son père, ministre protestant dans cette ville, ayant remarqué ses heureuses dispositions pour la musique, lui donna pour maître de théorie de cet art Klingenberg, et chargea l'excellent organiste Grosse de lui enseigner la pratique. Mais après une année de sacrifices faits pour son éducation musicale, Pepusch fut obligé d'achever seul ses études. Devenu habile claveciniste et jouant bien de la harpe, il eut l'honneur de donner à l'âge de quinze ans des leçons de ce dernier instrument au prince royal de Prusse. C'est aussi vers cette époque qu'il commença à s'occuper de l'éclaircissement de quelques-unes des principales difficultés de la théorie, en remontant jusqu'au système de la musique des Grecs. Il avait environ trente-trois ans lorsqu'il quitta Berlin à l'improviste pour se rendre à Londres, où il paraît avoir été appelé par Bononcini. Il y fut employé dès son arrivée comme claveciniste et comme compositeur au théâtre de Drury-Lane. D'abord ses fonctions de compositeur consistèrent principalement à arranger des partitions italiennes pour la scène anglaise, et à ajouter des airs pour certains rôles : c'est ainsi qu'on trouve de lui à la suite de l'opéra de *Thomyris* l'air de sa composition : *How blessed is a soldier*. Son changement de position ne lui fit point abandonner ses travaux concernant la musique des anciens, sur laquelle il ne se fit pourtant que des notions fausses. Il s'éprit pour cette musique, qu'il ne connaissait pas, puisqu'il n'en reste aucun monument de quelque valeur, il s'éprit, dis-je, d'un goût passionné, et affirma en plusieurs endroits de ses ouvrages que le peu qui en reste, bien que fort inférieur à ce qui est perdu, suffit pour démontrer la supériorité de cette musique sur la moderne. Suivant Hawkins, copié par Gerber, la musique dramatique anglaise était à l'époque de l'arrivée de Pepusch à Londres dans un état de barbarie dont il l'aurait tirée, et ses opéras seraient les premiers

de ce genre où il y aurait eu du mérite; mais une pareille assertion est démentie par ce qu'on sait des productions de Purcell, où brille un génie bien supérieur à celui de Pepusch. Si celui-ci eût été réellement un compositeur distingué, ses productions se seraient conservées aussi bien que celles de l'illustre musicien anglais, tandis qu'on ne connait aujourd'hui de lui que ce qu'il a écrit pour le *Beggar's Opera*, et *Polly*, opéra en un acte, faibles productions qui ne donnent pas une haute opinion de sa faculté d'invention mélodique. On en peut dire autant de son divertissement intitulé *Vénus et Adonis*, de sa musique pour le jour de Sainte-Cécile, et de deux volumes de cantates qui ont été publiés en 1727. Il a mieux réussi dans la musique d'église, particulièrement dans les matines et vêpres qu'il a écrites pour la chapelle du duc de Chandos. La société du concert de la musique ancienne, de Londres, possède de sa composition un beau *Magnificat*, et plusieurs autres bons morceaux dans le style religieux.

Les quinze premières années du séjour de Pepusch en Angleterre furent les plus brillantes de sa carrière : la supériorité de son savoir sur celui des musiciens anglais lui avait donné dans la musique une autorité qu'il conserva jusqu'à l'arrivée de Handel, mais qui s'évanouit en partie en présence de ce grand artiste. Il ne pouvait entrer en lutte avec un pareil athlète; c'est vraisemblablement à la conviction qu'il se forma à cet égard qu'il faut attribuer la direction toute scientifique qu'il donna à ses travaux vers 1721, après avoir quitté le service du duc de Chandos. Sorti de chez ce seigneur, il avait accepté le titre de professeur et de directeur de musique dans une société formée par le docteur Berkeley, dans le but de propager la religion chrétienne, les sciences et les arts dans les îles Bermudes. Mais le bâtiment qui devait servir à cette expédition ayant souffert des avaries, Pepusch fut obligé de débarquer, l'entreprise échoua, et le musicien revint à Londres, où il épousa en 1722 Marguerite de l'Épine, actrice de Drury-Lane, qui venait de quitter le théâtre après y avoir acquis environ 10,000 livres sterling. Pepusch vécut honorablement du revenu de cette somme et du produit des leçons qu'il donnait dans les premières familles de l'Angleterre. Ce fut vers l'époque de son mariage que, sur les sollicitations de Gay et de Rich, il entreprit de corriger l'ancienne musique de l'opéra des *Mendiants*; il y ajouta une ouverture qui a été gravée dans toutes les éditions de cet ouvrage.

Au nombre des élèves de Pepusch se trouvait lord Paisley, qui dans la suite devint comte Abercorn. Il avait écrit pour ce seigneur quelques feuilles de principes d'harmonie, qui devaient lui servir de guide dans l'étude de cette science; mais il eut le chagrin de voir publier à son insu ces feuilles écrites à la hâte, sous ce titre : *A Short Treatise on harmony, containing the chief rules for composing in two, three, and four parts*, etc. (Traité abrégé d'harmonie, contenant les règles principales pour composer à deux, trois et quatre parties, etc.), Londres, 1730. Le bruit s'étant répandu que cette informe production était l'ouvrage de Pepusch, il crut devoir retoucher les principes qui y étaient défigurés, les enrichir d'exemples et publier le fruit de son travail, fort amélioré. Son livre est intitulé : *A Treatise on harmony, containing*, etc. *Dedicated to all lovers of Musick, by an admirer of this agreeable science*, Londres, Pearson, 1731, in-4° obl. Cet ouvrage doit être considéré comme un traité général des principes de la musique plutôt que comme un manuel d'harmonie, car Pepusch y traite non-seulement de cette science, mais de la solmisation d'après la méthode des hexacordes. On peut affirmer que hors de l'Italie, Pepusch fut le dernier défenseur de cette méthode, qui était abandonnée en Allemagne et en France.

Depuis longtemps occupé de recherches sur la musique des anciens, il s'était formé sur cette musique des opinions absolument opposées à celles de tous les auteurs qui avaient écrit sur ce sujet. C'est ainsi qu'il se persuada que l'échelle musicale des Grecs était descendante et non ascendante, comme on le croyait généralement; en sorte que l'ordre des signes devait être retourné, et que ceux qu'on avait cru appartenir aux sons graves devaient être placés à l'aigu, et réciproquement. Cette opinion, adoptée plus tard par l'abbé Roussier, puis par M. de Drieberg, a été combattue par moi dans le *Résumé philosophique de l'histoire de la musique* placé en tête de ce Dictionnaire biographique. Pepusch a exposé ses opinions concernant la musique des anciens dans une lettre adressée à Abraham Moivre, qui a été insérée dans les Transactions philosophiques (tome 44, part. I, 1746, p. 266-274), sous ce titre : *Of the various genera and species of music among the ancients, with some observations concerning their scale, in a Letter to M. Abraham de Moivre.*

Pepusch fut le fondateur de la société de l'Ancienne musique de Londres. Il en conçut le plan en 1710, et en forma le noyau en 1712, avec Needler, Gates, Gaillard et quelques autres artistes. Pour aider à l'exécution des morceaux qu'on faisait entendre dans cette société, il avait obtenu l'assistance des enfans de la chapelle royale; mais en 1734 la coopération de ces enfans fut retirée à la société, qui fut réorganisée en 1735, et depuis lors elle a subsisté sans interruption. Après la mort de Thomas Love, Pepusch obtint la place d'organiste du Charterhouse, en 1737; mais la mort de son fils unique, suivie de celle de sa femme, en 1740, le décida à vivre dans la retraite, et à renoncer à cet emploi. Il mourut en 1752, et légua par son testament sa belle bibliothèque musicale à ses amis Travers, organiste de Saint-Paul, et Kellner, musicien allemand du théâtre de Drury-Lane. L'académie de musique ancienne lui fit élever, quelques années après, un monument dans la chapelle du Charterhouse, avec une inscription dont voici la traduction :

« Près de cet endroit reposent les restes « de Jean-Christophe Pepusch, docteur « en musique à l'université d'Oxford. Il « naquit à Berlin et demeura à Londres « pendant plus de cinquante ans, estimé « comme un des meilleurs musiciens et « des plus zélés protecteurs de son art. « En 1737 il se chargea des fonctions « d'organiste de cette église. Il mourut le « 20 juillet 1752, âgé de quatre-vingt- « cinq ans. L'Académie de musique an- « cienne, établie en 1710, qui lui doit sa « fondation, par reconnaissance pour sa « mémoire, lui a fait ériger ce monu- « ment. »

Parmi ses compositions, on remarque : 1° Deux livres de cantates imprimés chez Walsh, à Londres, in-fol. 2° Un livre de sonates pour flûte et basse continue pour le clavecin, op. 1. 3° Deux livres de sonates pour violon et basse continue, op. 2 et 4. 4° Deux livres de sonates pour violon et violoncelle, op. 5 et 6. 5° Un livre de trios pour 2 violons et basse continue, op. 3. 6° Un livre de trios pour flûte traversière, violon et basse continue, op. 7. 7° Six concertos pour 2 flûtes à bec, deux flûtes traversières, hautbois et basse continue.

PERANDI (MARC-JOSEPH), maître de chapelle de l'électeur de Saxe, naquit à Rome dans les premières années du dix-septième siècle. Il entra au service de l'électeur en 1640, et partagea les fonctions de maître de chapelle avec Henri Schütz, Albrici, Bontempi et Bernhard. L'époque de sa mort paraît devoir être fixée en 1670. On connaît de sa composition, en manuscrit, une messe (*Kyrie cum Gloriâ*) à 11 voix réelles, et un motet (*Emendemus in melius*) à 7 voix.

PERAULT (....), flûtiste du théâtre du vaudeville, depuis l'an VI de la répu-

blique française (1797) jusqu'en 1804, a publié de sa composition : 1° Sonates pour la flûte avec accompagnement de basse, op. 1, Paris, Leduc. 2° *Idem,* op. 4 et 5, Paris, Sieber. 3° Duos pour deux flûtes, op. 2, *ibid.* 4° Duos faciles pour 2 flûtes, Paris, Leduc. 5° Caprices et duos *idem, ibid.* 6° *L'Art de la flûte,* méthode divisée en deux parties, *ibid.*

PERAZZANI (FRANÇOIS), savant italien qui vivait à Rome à la fin du dix-huitième siècle, a publié une dissertation intitulée : *Soni perceptio,* Rome, Zempel, 1794.

PEREGO (CAMILLE), prêtre, d'une ancienne famille de Milan, naquit en cette ville dans la première moitié du seizième siècle. Poète et musicien distingué, il remplit pendant trente-cinq ans les fonctions de maître de chant des enfans de chœur de la cathédrale de Saint-Ambroise, ainsi que du séminaire, et fut en même temps vicaire de l'église de Saint-Vit, dite *in Pasquirolo,* où l'on voit son tombeau, avec cette inscription :

D. O. M.

Camillus Peregus Sacerdos
Qui hujus ecclesiæ rector fui
Hic modo jaceo
Orate pro me

V. P.

Perego vivait encore en 1574, car il dédia, le 14 mars de cette année, son Traité du chant ambrosien à saint Charles Borromée. Il a fait imprimer des madrigaux à quatre voix, à Venise, en 1555; mais c'est surtout par son traité du chant ambrosien, dont le manuscrit existe dans les archives de l'église métropolitaine, et qui fut publié après sa mort, sous ce titre : *La Regola del canto fermo ambrosiano,* Milan, 1622, in-4°. Cet ouvrage est du plus haut intérêt pour la comparaison des deux chants ambrosien et grégorien : le troisième livre, surtout, renferme des renseignemens précieux pour caractériser cette différence.

PEREIRA (MARC-SALVATOR), musicien portugais, né à Villa-Viciosa dans les dernières années du seizième siècle, fut d'abord maître de chapelle en cette ville, puis entra au service du roi de Portugal en cette qualité, et mourut à Lisbonne en 1655. Il a laissé en manuscrit beaucoup de messes, de psaumes, de motets et de répons, qui se trouvaient en manuscrit dans la bibliothèque royale vers le milieu du dix-huitième siècle.

PEREIRA (DOMINIQUE-NUNEZ), dominicain portugais, naquit à Lisbonne vers le milieu du dix-septième siècle, et mourut à Camerate le 29 mars 1729. Il avait été maître de chapelle de la cathédrale de Lisbonne, mais plus tard il se retira dans le monastère où il est mort. Il a laissé de sa composition, en manuscrit : 1° Des répons de la semaine sainte, à 8 voix. 2° Des répons de l'office des morts, à 8 voix. 3° Leçons de l'office des morts, à 4 voix. 4° *Confitebor,* à 8 voix. 5° *Laudate pueri Dominum,* à 8 voix. 6° *Laudate Dominum omnes gentes,* à 4 voix. 7° Vilhancicos et motets à 4, 6 et 8 voix.

PEREYRA (THOMAS), jésuite et missionnaire portugais, fut envoyé à la Chine en 1680, et jouit d'un grand crédit près de l'empereur jusqu'à sa mort, qui arriva en 1692, à Pékin. Ce fut lui qui négocia le traité de paix par lequel l'exercice de la religion catholique fut autorisé dans tout l'empire. Pereyra a laissé en manuscrit un traité de musique intitulé : *Musica pratica e especulativa in 4 partes;* il paraît que cet ouvrage s'est perdu.

PEREYRA DE FIGUEREDO (ANTOINE), moine portugais, né le 14 février 1725, à Macao, fit ses études au collége des jésuites de Villa-Viciosa, fut ensuite admis comme organiste au couvent de Sainte-Croix, à Coïmbre, et entra en 1744 dans la congrégation de l'oratoire, à Lisbonne. Devenu savant théologien, philologue et littérateur distingué, il publia une excellente grammaire latine, et des traités de théologie et d'histoire ecclésiastique qui le

rendirent célèbre dans sa patrie. Il mourut à Lisbonne le 14 avril 1797. Pereyra fut gardien de son couvent et se distingua comme compositeur de musique. Parmi ses productions musicales on cite : 1° Psaume *Lauda Jerusalem*, à 4 voix, avec acc. de violons et trompettes. 2° L'hymne de saint Philippe de Néri, à 4 voix, avec 2 violons et orgue. 3° L'hymne *Tantum Ergo*, idem. 4° Les Lamentations de Jérémie, à 2 chœurs. 5° Les motets *Plorans ploravit in nocte* et *Adjuva nos Deus*, à 4 voix. 6° *Stabat Mater*, à 4. 7° *O Jesu dulcissime*, à 4. 8° *Concaluit cor meum*, à 2 chœurs, avec acc. de violons. Tous ces ouvrages ont été la proie des flammes, dans un incendie qui éclata le 1er novembre 1755.

PEREZ (DAVID), compositeur célèbre, fils d'un Espagnol qui s'était fixé à Naples, naquit dans cette ville en 1711. Il étudia le violon sous la direction d'Antoine Gallo, qui en fit un virtuose sur cet instrument, et François Mancini, maître du Conservatoire de Lorette, lui enseigna le contrepoint. Ses études étant terminées, il se rendit à Palerme, où il fut engagé en 1739, en qualité de maître de chapelle de la cathédrale. Ce fut dans cette ville qu'il fit représenter en 1741 son premier opéra intitulé : *L'Eroïsmo di Scipione*. Cet ouvrage fut suivi d'*Astartea*, de *Medea*, de *l'Isola incantata*, tous représentés à Palerme jusqu'en 1748. De retour à Naples en 1749, Perez y fit représenter son nouvel opéra de *la Clemenza di Tito*, qui obtint un brillant succès au théâtre Saint-Charles. La réputation d'habileté que lui fit cette production lui procura un engagement à Rome, pour écrire en 1750 au théâtre *delle Dame* sa *Semiramide*, accueillie avec enthousiasme et suivie de *Farnace*, dans la même année. En 1751, il donna *Merope*, *Didone abbandonata* et *Alessandro nelle Indie*, à Gênes, et dans la même année, *Zenobia* et *Demetrio*, à Turin. Lorsqu'il était dans cette ville, il reçut des propositions pour entrer au service du roi de Portugal, les accepta et se rendit immédiatement à Lisbonne, où il fit jouer son *Demofoonte*, en 1752. L'effet que produisit cet opéra, où chantaient les célèbres artistes Gizziello et Raff, valut à Perez la faveur du roi, qui lui accorda un traitement annuel de près de 50 mille francs, en qualité de maître de chapelle. Un nouveau théâtre d'opéra ayant été élevé à Lisbonne, on en fit l'ouverture, en 1755, pour la fête de la reine, et l'on y représenta l'*Alessandro nelle Indie*, avec une nouvelle musique de Perez. On vit dans cet ouvrage sur la scène un corps de cavalerie, et une imitation de la phalange macédonienne, d'après le récit de Quinte-Curce. On entendit à ce théâtre, placé sous la direction de Perez, les meilleurs chanteurs de l'Italie, tels que Elisi, Manzuoli, Caffarelli, Gizziello, Babbi, Raff et Guadagni. Son *Demetrio* et le *Solimanno* furent considérés à Lisbonne comme les meilleurs opéras de Perez ; on ne se lassait pas de les entendre, et les meilleurs ouvrages des plus grands maîtres de l'Italie ne jouissaient pas à la cour de Portugal de la renommée de ces productions de son génie. Durant l'espace de vingt-six ans, Perez jouit à cette cour d'un sort digne d'envie : loin de décroître, sa faveur avait encore augmenté dans ses dernières années. Comme Handel, à qui il ressemblait pour la corpulence, et dont il avait le penchant pour la bonne chère, il perdit la vue dans sa vieillesse ; néanmoins il ne cessa pas de travailler, ayant trouvé des moyens particuliers pour dicter ses compositions avec rapidité. Dans un voyage qu'il avait fait à Londres, en 1755, pour en ramener des chanteurs, il y avait écrit un opéra d'*Ezio*, qui obtint un brillant succès. Il mourut à Lisbonne, en 1778, à l'âge de soixante-sept ans.

Les compositions de Perez décèlent un artiste exercé dans l'art d'écrire, et l'on y trouve des mélodies d'un beau caractère : toutefois il me paraît que ce maître a été trop vanté par les historiens de la mu-

sique, et que ses idées manquent d'originalité, au moins dans le style dramatique. Jomelli, qu'on lui a quelquefois comparé, me paraît bien supérieur à lui pour la force d'invention et pour le pathétique. Dans la musique d'église, particulièrement dans ses *Matines des morts,* dont il a été fait une belle édition in-folio à Londres, en 1774, Perez me paraît avoir eu un style plus original que dans l'opéra. Dans la liste de ses ouvrages, on remarque : I. Musique d'église : 1° Les psaumes *Laudate,* à 3 voix et chœur; *Hæc dies,* idem; *Memento Domine,* idem; *In Exitu Israel,* à 8. 2° Répons pour la fête de Noël, à 4 voix. 3° Deux *Salve Regina,* à 4. 4° Motets concertés, à 4, parmi lesquels *Conceptio tua, Medid nocte, Videntes stellam, Defuncto Herode.* 5° Messe à 5 voix et orchestre. 6° Messe à 8 voix et orchestre. 7° *Matutini de' Morti,* Londres, 1774, in-fol. II. Opéras. 8° *L'Eroïsmo di Scipione,* à Palerme, 1741. 9° *Astartea,* ibid. 10° *Medea,* ibid. 11° *L'Isola incantata,* ibid. 12° *La Clemenza di Tito,* à Naples, 1749. 13° *Semiramide,* à Rome, 1750. 14° *Farnace,* ibid. 15° *Merope,* à Gênes, 1751. 16° *Didone abbandonata,* ibid. 17° *Alessandro nelle Indie,* ibid. 18° *Zenobia,* à Turin, 1751. 19° *Demetrio,* ibid., 1752. 20° *Demofoonte,* à Lisbonne, 1752. 21° *Adriano in Siria,* ibid., 1752. 22° *Artaserse,* ibid., 1753. 23° *L'Eroe Cinese,* ibid., 1753. 24° *Ipermestra,* ibid., 1754. 25° *Olimpiade,* ibid., 1754. 26° *Ezio,* à Londres, 1755. 27° *Alessandro nelle Indie,* avec une nouvelle musique, à Lisbonne, 1755. 28° *Siroe,* ibid., 1756. 29° *Solimanno,* ibid., 1757. 30° *Enea in Italia,* en 1759. 31° *Giulio Cesare,* ibid., 1762. J'ignore les titres des autres opéras représentés à Lisbonne. On a aussi de Perez vingt-sept solféges à deux voix, composés pour l'éducation des princesses de Portugal.

PERGER (François-Xavier), musicien de Nuremberg, vers le milieu du dix-huitième siècle, y a publié, en 1754, des quatuors pour clavecin, 2 violons et basse, sous le titre de *Musikalisches Vergnügen* (Amusemens de musique).

PERGOLÈSE (Jean-Baptiste JESI surnommé), parce qu'il avait vu le jour à *Pergola,* petite ville du duché d'Urbin, à quelques lieues de Pesaro, ne naquit point en 1704, comme le disent les auteurs du *Dictionnaire historique des musiciens,* d'après les notices françaises copiées dans l'ancien Lexique de Gerber, mais en 1707. Les mêmes auteurs se sont trompés en indiquant la petite ville napolitaine de Casoria comme le lieu de sa naissance. Ayant à peine atteint l'âge de dix ans, le jeune Jesi fut conduit à Naples, où il trouva dans les nobles familles Stigliano et Maddaloni des protecteurs qui le firent entrer, en 1717, dans le Conservatoire de St-Onofrio, et non à celui *dei Poveri di Giesu Cristo,* comme le prétend Boyer, dans sa notice copiée par tous les biographes. Gaëtano Grecco, qui était passé de ce dernier Conservatoire à celui de St-Onofrio, dirigea toutes les études musicales de Jesi, qui reçut de ses condisciples le nom de *Pergolèse* sous lequel il est devenu célèbre. Bien que le style de l'école napolitaine fût moins sévère que celui des anciens maîtres romains, néanmoins Grecco, élève d'Alexandre Scarlatti, avait conservé la tradition d'une harmonie élégante et pure, et de formes scientifiques qui furent négligées par les générations suivantes. Pergolèse suivit les traditions de son maître dans ses premières productions; mais plus tard, entraîné par l'exemple de Vinci, son ancien condisciple, il considéra l'expression dramatique comme le but principal de l'art, et introduisit cette expression jusque dans sa musique d'église.

Sorti du Conservatoire après neuf années de travaux et d'études, il écrivit pour les PP. de l'Oratoire appelés *de' Gerolimini* l'oratorio intitulé *San Guglielmo,* considéré comme son premier ouvrage.

Après avoir entendu cette production, le prince d'Agliano lui fit écrire pour le théâtre *de' Fiorentini* l'intermède *Amor fa l' Uomo cieco*, qui ne réussit pas, et qui fut suivi au théâtre de St-Bartholomé de l'opéra sérieux *Recimero*, dont le succès ne fut pas meilleur. Découragé, Pergolèse parut renoncer au théâtre après ce second échec, et s'attacha pendant près de deux ans à la musique instrumentale et religieuse. Ce fut alors qu'il composa environ trente trios pour deux violons et basse que lui avait demandés le prince de Stigliano, premier écuyer du roi de Naples. Vingt-quatre de ces trios ont été publiés à Londres et à Amsterdam. En 1730, il écrivit pour le théâtre de St-Bartholomé son opéra bouffe *la Serva padrona*, chef-d'œuvre de mélodie spirituelle, d'élégance et de vérité dramatique, où le génie du musicien triompha de la monotonie de deux personnages qui ne quittent presque pas la scène, et d'un orchestre réduit aux proportions du quatuor. Le succès de cet opéra est presque le seul complet que Pergolèse ait obtenu dans sa vie. *Il Maestro di musica* et *Il Geloso schernito*, qui le suivirent, ne réussirent pas d'abord, et ne furent appréciés à leur juste valeur qu'après la mort de l'auteur. Au mois de mai 1734, Pergolèse obtint le titre de maître de chapelle de l'église Notre-Dame de Lorette, et alla prendre possession de cet emploi. L'année suivante il alla à Rome écrire l'*Olimpiade*, pour le théâtre *Tordinone*. La mauvaise fortune qui poursuivait cet artiste l'attendait encore là, car son opéra eut une chute éclatante, quoiqu'il s'y trouve deux airs et un duo d'une expression pénétrante. Duni, qui a fourni à Boyer la plupart des anecdotes de sa biographie de Pergolèse, rapportait celle-ci concernant l'*Olimpiade*. Ayant été appelé à Rome pour y écrire un *Nerone*, qui devait être joué après l'opéra de Pergolèse, son ancien condisciple au Conservatoire de Naples, il n'osa écrire une note de son ouvrage avant d'avoir entendu l'*Olimpiade;* mais après une répétition de ce drame, il se rassura, et vit que les beautés qui y étaient répandues ne seraient pas comprises. « Il y a « trop de détails au-dessus de la portée « du vulgaire dans votre opéra (disait-il « à Pergolèse) ; elles passeront inaperçues, « et vous ne réussirez pas. Mon opéra ne « vaudra pas le vôtre ; mais plus simple, « il sera plus heureux. » L'événement justifia sa prévision, car l'*Olimpiade*, jouée au printemps de 1735, fut mal accueillie par les Romains. Accablé de ce revers, Pergolèse renonça pour toujours au théâtre, et retourna à Lorette, où il ne s'occupa plus que de la composition de la musique d'église. Mais déjà sa passion effrénée pour les femmes avait porté une atteinte grave à la vigueur de son tempérament ; une maladie de poitrine se déclara, et les médecins décidèrent qu'un changement de climat était devenu nécessaire. Le compositeur voulut essayer de celui du royaume de Naples, et se rendit à Pouzzole, près de cette ville, sur le bord de la mer [1]. Ce fut là qu'il écrivit son célèbre *Stabat*, la belle cantate d'*Orphée*, et le *Salve Regina*, qui fut le dernier de ses ouvrages. L'incertitude qui règne sur la plupart des circonstances importantes relatives à ce grand musicien se retrouve encore à l'égard de sa mort ; la plupart des biographes en placent l'époque dans l'année 1737 ; cependant Maffei assure que ce beau génie ne s'éteignit qu'en 1739, à l'âge de trente-deux ans. Des bruits d'empoisonnement se répandirent alors et se sont accrédités plus tard ; mais ils étaient dénués de fondement. Le dépérissement de la santé de Pergolèse fut progressif et lent : on en a vu la cause plus haut. Quoi qu'il en soit, à peine eut-il fermé

[1] Boyer a placé le lieu de la retraite de Pergolèse à *Torre del Greco*, autre petite ville, à peu de distance de Naples ; mais Maffei a fait des recherches qui lui ont prouvé qu'il se fixa à Pouzzole, au retour de Lorette, et qu'il y mourut.

les yeux, que l'indifférence dont il avait été l'objet de la part de ses compatriotes fit place aux plus vifs regrets. Dès ce moment sa réputation s'étendit; ses opéras furent joués sur tous les théâtres; Rome voulut revoir son *Olimpiade* et l'applaudit avec transport; enfin, dans les églises même, où la vogue ne semble pas devoir être admise, on n'entendit pendant quelques années d'autre musique que celle de l'auteur du *Stabat*. En France, où régnait une ignorance à peu près complète de l'existence des grands artistes des pays étrangers, la musique de Pergolèse fut introduite quatorze ans après la mort de son auteur, par une troupe italienne de chanteurs médiocres : elle y excita des transports d'admiration. *La Serva padrona* et *Il Maestro di musica* furent traduits en français, représentés sur les théâtres de la foire, et les partitions en furent gravées. Au concert spirituel, le *Stabat* obtint aussi un succès d'enthousiasme, et l'on en fit plusieurs éditions. Enfin, rien ne manqua plus à la gloire de Pergolèse, et ce qui arrive presque toujours dans la réaction contre une injustice, on exagéra son mérite en le considérant comme le maître des maîtres, quoiqu'il soit inférieur à Scarlatti et à Leo pour la force dramatique, et qu'il y ait dans sa musique d'église des traits mal appropriés au caractère des paroles. Le P. Martini a fait au *Stabat* le reproche de renfermer des passages qui seraient mieux placés dans un opéra que dans un chant de douleur; il en cite même qui rappellent des traits analogues de *la Serva padrona*, et l'on doit avouer que sa critique n'est pas dénuée de fondement : toutefois il est juste de dire que les exemples de cette espèce sont rares, et que peu de compositions religieuses du style concerté sont d'une expression aussi touchante que le premier verset du *Stabat* et que le *Quando Corpus*. Le *Salve Regina*, pour voix seule, deux violons, basse et orgue, est aussi un modèle d'expression : quoiqu'il ait moins de célébrité que le *Stabat*, je pense qu'on pourrait le considérer comme une composition plus parfaite et d'un mérite supérieur, si la difficulté du sujet eût été égale à celle de la prose de la Vierge. On ne peut juger le *Stabat* ni le *Salve Regina* d'après la mauvaise exécution qu'on a quelquefois entendue dans les concerts de Paris; aucun des musiciens n'avait la tradition de cette musique.

Pergolèse a écrit pour l'église : 1° *Kyrie cum Gloria*, à 4 voix et orchestre. Cette messe a été publiée à Vienne, chez Haslinger. 2° Messe à 5 voix et orchestre, en manuscrit, dans plusieurs grandes bibliothèques. 3° Messe à 10 voix en 2 chœurs et orchestre. 4° *Dixit* à 4 voix, 2 violons, alto, basse et orgue. 5° *Dixit* à 2 chœurs et 2 orchestres. 6° *Miserere* à 4 voix et orchestre, Paris, Pleyel. 7° *Confitebor* à 4 voix. 8° *Domine ad adjuvendum* à 4 voix. 9° *Idem* à 5 voix. 10° *Laudate* à 5 voix et orchestre. 11° *Lætatus sum* pour 2 voix de soprano et 2 basses. 12° *Lætatus* à 5. 13° *Laudate* à voix seule avec instrumens. 14° *Salve Regina* à voix seule, 2 violons, alto, basse et orgue, Paris, Leduc. Il a été fait une deuxième édition de ce beau morceau, à Paris, chez Porro. 15° *Stabat Mater* pour soprano et contralto, 2 violons, alto, basse et orgue, Paris, Bonjour; *idem*, Paris, Porro; *idem*, Lyon, Carnaud. Une édition à laquelle Paisiello a ajouté des instrumens à vent a été publiée à Paris, chez Troupenas. Il a été fait à Paris cinq éditions de ce morceau célèbre, avec accompagnement de piano, chez Pleyel, Leduc, Sieber, Carli et Pacini. Schwickert a donné à Leipsick une édition complète du *Stabat* avec un texte allemand; une autre édition avec textes allemand et latin et accompagnement de piano par Klage, a été publiée chez Christiani, à Hambourg. Enfin Hiller a parodié la *Passion* de Klopstock sur la musique du *Stabat*, arrangée à 4 voix, avec l'addition de hautbois et de flûtes. 16° *Dies iræ* pour soprano et contralto, 2 violons, alto et basse.

Dans la musique de théâtre de Pergolèse on n'a pas conservé les titres de tous ses ouvrages : ceux qu'on connaît sont : 1° *Amor fa l'uomo cieco*, opéra bouffe en un acte. 2° *Recimero*, opéra sérieux en 3 actes. 3° *La Serva Padrona*, intermède en un acte. La partition originale a été publiée à Paris, chez Lachevardière. On a fait une édition du même opéra traduit en français, Paris, Leduc. 4° *Il Maestro di musica*. La partition de cet opéra, traduit en français, a été gravée à Paris, sous le titre : *Le Maître de musique*. 5° *Il Geloso schernito*. 6° *La Contadina*. 7° *L'Olimpiade*, opéra sérieux en 3 actes. 8° *San Guglielmo*, drame religieux en 2 parties. Pour le concert et la chambre, Pergolèse a écrit : 9° *Orphée*, cantate à voix seule et orchestre; Choron en a fait graver la partition dans ses *Principes de composition des écoles d'Italie*. 9° Cinq cantates pour voix de soprano et clavecin. 10° Trente trios pour 2 violons, violoncelle et basse continue, pour le clavecin.

PERI (JACQUES), compositeur distingué, naquit à Florence, d'une famille noble, dans la seconde moitié du seizième siècle, et eut pour maître de chant, de clavecin et de composition Christophe Malvezzi, de Lucques. Vers 1601 il entra au service du duc de Ferrare, en qualité de maître de chapelle. Après cette époque, on manque de renseignemens sur sa carrière. Peri est au nombre des musiciens dont le génie a exercé de l'influence sur la transformation de l'art qui s'opéra dans les dernières années du seizième siècle et au commencement du dix-septième, en prenant part à la création du drame musical avec Emilio del Cavaliere, Jules Caccini et Monteverde. Le premier ouvrage de ce genre auquel il travailla en société avec Corsi et Jules Caccini fut la *Dafne*, pastorale de Rinuccini, qui fut représentée à Florence, en 1594, dans la maison de Corsi. Le succès de cet essai encouragea Rinuccini à écrire une autre pastorale sur le sujet d'*Orphée et Euridice*. La plus grande partie de la musique de cet ouvrage, qui fut représenté à Florence pour les fêtes du mariage de Marie de Médicis avec Henri IV, roi de France, fut composée par Peri. Son travail a été imprimé sous ce titre : *Le Musiche di Jacopo Peri, nobil Fiorentino sopra l'Euridice del sig. Ottavio Rinuccini, rappresentate nello sposalizio della cristianissima Maria Medici, regina di Francia e di Navarra*. In Fiorenza appresso Giorgio Marescotti, 1600, in-4°. Dans la préface, Peri donne des renseignemens intéressans sur la composition de la *Dafne* et de l'*Euridice*, sur la part qu'y prit Caccini, et sur les personnes qui chantèrent les principaux rôles, ou qui jouaient des instrumens pour l'accompagnement (*V.* CACCINI, CAVALIERE et MONTEVERDE. *V.* aussi le *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, t. I[er] de cette *Biographie universelle des musiciens*). J'ai fait exécuter quelques morceaux de l'*Euridice* dans mon concert historique de l'opéra depuis son origine en Italie, en France et en Allemagne, le 8 juin 1832.

PERICLITE, musicien originaire de Lesbos, fut le dernier de son pays qui remporta le prix de la cithare aux *jeux Carniens*, à Lacédémone, et sa mort mit fin à la succession non interrompue des joueurs de cithare parmi les Lesbiens.

PERILLO (SALVATOR), compositeur, né à Naples en 1731, fut admis au Conservatoire de St-Onofrio, et y reçut des leçons de Durante. Ses études terminées, il fut appelé à Venise pour y composer un opéra dont le succès le décida à se fixer en cette ville. Son style était agréable, particulièrement dans l'opéra bouffe. Il a fait représenter en 1757 *Berenice*, puis *La Buona figliuola*, 1759; *I Viaggiatori ridicoli*, 1761; *La Donna Girandola*, 1763; *La Finta semplice*, 1764; *La Villeggiatura*, 1769; *I Tre Vagabondi* et *Il Demetrio*, en 1769.

PERNE (FRANÇOIS-LOUIS), savant musicien, naquit à Paris en 1772. Admis à

l'âge de huit ans, comme enfant de chœur, à la maîtrise de l'église Saint-Jacques-de-la-Boucherie, qui, plusieurs années après, acquit de l'importance, parce qu'elle eut ce qu'on appelait alors en France *musique fondée*, après sa réunion à la paroisse des Innocents. L'abbé d'Haudimont ayant été nommé maître de chapelle de Saint-Jacques, Perne se trouva placé sous sa direction, et reçut de lui des leçons d'harmonie et de contrepoint telles que pouvait les donner un partisan exclusif du système de la basse fondamentale. Heureusement organisé pour la musique, il fit de rapides progrès dans cet art. La suppression des maîtrises, en 1792, le décida à entrer à l'Opéra en qualité de choriste-ténor : il était alors âgé de vingt ans. La fatigue que faisait éprouver à sa poitrine le service du théâtre lui fit prendre sa retraite de choriste, en 1799, pour jouer de la contrebasse à l'orchestre du même théâtre. C'est un fait digne de remarque que les deux musiciens français dont les travaux ont jeté la plus vive lumière sur quelques objets importans de l'histoire de la musique, savoir, Perne et Vilotteau (*V.* ce nom), étaient dans le même temps choristes à l'Opéra : situation qui paraît peu d'accord avec les connaissances qu'exigent de semblables recherches. Déjà connu par la publication de quelques petites compositions instrumentales, entre autres par un recueil de sonates faciles pour le piano, Perne eut occasion d'augmenter sa réputation de compositeur en 1801, lorsque le concordat pour le rétablissement du culte catholique en France eut été signé par le pape et par le premier consul. Plusieurs artistes de l'Opéra ayant pris la résolution de profiter de cette circonstance pour fêter leur patronne, sainte Cécile, l'engagèrent à écrire une messe avec chœurs et orchestre pour cette solennité; il se chargea volontiers de cette mission, et le 22 novembre de la même année, sa messe fut exécutée avec pompe. Cet ouvrage fit honneur à son auteur, et peu de temps après Perne mit le sceau à sa réputation comme harmoniste par la publication d'une fugue à 4 voix et à trois sujets, qui pouvait se chanter en retournant le livre. Cette fugue parut au commencement de 1802, en une seule feuille de format appelé *Jésus*. Vers cette époque Perne commença à se livrer à l'enseignement de l'harmonie, ce qui le conduisit à réformer ses idées concernant le système de cette science, et lui fit adopter celui que Catel venait de publier dans son traité pour l'usage du Conservatoire.

Les travaux de Perne ne se bornaient pas à l'harmonie et à la composition ; depuis plusieurs années l'histoire de la musique était l'objet de ses études, et dans cette histoire, la musique des Grecs et les notations du moyen âge lui avaient paru mériter une attention particulière. Pour faire avec fruit des recherches sur ces objets, il fallait posséder la connaissance des langues anciennes et modernes. Perne avait fait un cours de latinité dans la maîtrise où il avait été élevé ; mais on sait que les études faites de cette manière étaient faibles et ne pouvaient former que des latinistes médiocres. Dès ses premiers pas dans la carrière de la philologie musicale, Perne s'aperçut de l'insuffisance de son savoir, et dans le but de corriger les vices de son éducation première, il apprit de nouveau la langue latine, étudia le grec, l'allemand, l'italien, l'espagnol, l'anglais, et parvint, par une constance à toute épreuve, à une connaissance assez étendue de ces langues, dans un âge où la mémoire n'a plus autant d'activité que dans la jeunesse. Dès 1805 Perne était déjà arrivé à des résultats intéressans dans ses recherches sur la musique des Grecs, et particulièrement sur leur notation musicale. Il les communiqua à Choron, qui l'engagea à en faire l'objet d'un mémoire qui serait lu à l'Académie des beaux-arts de l'Institut de France, où Choron était alors attaché en qualité de théoricien. Plus

tard, les recherches de Perne l'ayant conduit à reconnaître que Burette et d'autres s'étaient trompés à l'égard du nombre des signes nécessaires à la notation de la musique grecque, il refit en entier le système de cette notation, d'après Alypius, Bacchius et Gaudence, retrouva dans les manuscrits du traité d'Aristide Quintilien une ancienne notation antérieure à Pythagore, qui avait donné la torture à Meibomius, et dont ce critique avait altéré tous les signes en y substituant ceux du traité d'Alypius; enfin il traça des tableaux généraux et particuliers de toute la notation grecque, où brille la sagacité la plus rare, et parvint à coordonner tout son travail en un corps de doctrine du plus haut intérêt. Il soumit son travail à l'Institut le 8 avril 1815, sous le titre d'*Exposition de la semëiographie, ou notation musicale des Grecs;* une commission composée de Prony, Charles, Méhul, Gossec, Monsigny, Choron et Ginguené, fut chargée de l'examiner. Ginguené, désigné comme rapporteur de cette commission, rendit justice au mérite des recherches de Perne, dans un rapport favorable lu le 21 octobre de la même année, et ce rapport fut immédiatement livré à l'impression. Ce fut vers le même temps que pour démontrer, contre l'opinion commune, la simplicité de la notation grecque, Perne osa entreprendre la tâche effrayante de la traduction de la grande partition d'*Iphigénie en Tauride*, de Gluck, dans cette notation, et l'acheva dans un volume plus mince et moins chargé de signes que la partition moderne. Néanmoins, malgré l'intérêt de curiosité qui s'attachait à un semblable travail, et nonobstant le rapport de Ginguené et la notice étendue que M. Francœur donna des travaux de Perne dans le *Dictionnaire des Découvertes* [1], ce savant ne put trouver de libraire qui voulût imprimer son mémoire, parce qu'on craignait, à raison de la gravité et de la spécialité du sujet, que le produit de la vente ne couvrît pas les frais de la gravure des tableaux. Ce ne fut qu'en 1828 que ce beau travail commença à paraître dans la *Revue musicale* que je publiais, divisé en une série d'articles qui furent insérés avec les tableaux dans le troisième volume de cet écrit périodique, et dans les suivans. N'eût-il produit que cela, Perne mériterait d'être classé parmi les musiciens les plus érudits de l'Europe; mais ce ne fut pas à ce seul objet qu'il borna ses travaux.

Quiconque s'est occupé de l'histoire de la musique du moyen âge sait qu'une obscurité profonde environnait naguère quelques époques de transition de cette histoire; obscurité que n'avait pu dissiper l'abbé Gerbert par la publication de sa collection des écrivains ecclésiastiques sur la musique, parce qu'il était moins musicien que philologue. Depuis longtemps les historiens de la musique se copiaient mutuellement, au lieu d'étudier l'origine de notre musique dans des monumens authentiques; Perne prit un parti contraire, car il considéra comme non avenu tout ce qui avait été publié jusqu'à lui sur la musique du moyen âge, et chercha des lumières sur cette musique dans les manuscrits du temps. Mais pour lire ces manuscrits il fallait les connaître, et les catalogues des bibliothèques publiques fournissent peu de renseignemens sur ce sujet. Perne prit donc la résolution de voir tout ce qui pouvait avoir quelque rapport avec l'objet de ses études, non-seulement à la bibliothèque royale, mais dans toutes les autres grandes bibliothèques de Paris et des départemens, et lui-même forma un catalogue précieux de tous les manuscrits grecs, latins, italiens et français qu'il avait vus, et qui traitent spécialement de la musique, ou qui contiennent de la musique notée, ainsi que tous les missels, antiphonaires, graduels, et autres livres de chœur, depuis le septième siècle jusqu'au dix-septième. Ce catalogue, qui

[1] Cette notice a été imprimée à part, en une feuille in-8° (sans date).

lui fut ensuite d'une grande utilité dans ses travaux, est le fruit de recherches immenses et d'une patience à toute épreuve. C'est dans ces recherches qu'il découvrit plusieurs copies d'un traité grec anonyme du rhythme musical que Meibomius a indiqué dans la préface de l'ouvrage d'Aristoxène. Perne fit lui-même une copie du texte de ce traité, collationnée sur les divers manuscrits de la bibliothèque royale, puis en fit une version latine et une traduction française, qu'il accompagna de notes. Une analyse de cet ouvrage a été lue par lui à l'Institut de France le 14 mars 1823. J'ai donné cette notice dans le 14e volume de la *Revue musicale*. Dans le temps même où Perne trouvait à la bibliothèque royale cet important ouvrage et s'occupait de sa traduction, j'y faisais la découverte du commentaire du moine Barlaam sur les *Harmoniques* de Ptolémée, du traité de musique de Pachymère, inconnu à tous les historiens de la littérature grecque, et de la deuxième partie du traité de Bacchius, qui n'a point été publiée par Meibomius dans sa collection des auteurs grecs sur la musique. Le travail de Perne sur le traité du rhythme est resté inédit, par les mêmes causes qui l'avaient empêché de publier ses recherches sur la notation grecque.

Une fois en possession de la connaissance matérielle de toutes les sources où il pouvait puiser, pour l'étude de la musique du moyen âge, il voulut y choisir tout ce qui pouvait lui être utile dans l'objet de ses travaux. Dès lors commença pour lui une tâche qui aurait effrayé un travailleur moins intrépide, mais qu'il s'imposa avec courage. En effet, l'immense quantité d'extraits qu'il tira des manuscrits qu'il avait lus, d'exemples de musique antérieurs au seizième siècle qu'il recueillit, et de passages notés d'antiphonaires et de graduels qu'il traduisit en notation moderne, surpasse ce que l'imagination la plus hardie peut concevoir. On s'étonne que la vie d'un seul homme ait pu suffire à tant de travaux. Au nombre de ses entreprises de ce genre, je citerai les deux copies entières qu'il fit de tous les ouvrages de Tinctoris, d'après un manuscrit du quinzième siècle dont il devint ensuite possesseur : ce manuscrit renferme près de trois cents pages in-folio d'une écriture serrée remplie d'abréviations. La persévérance de Perne ne s'effrayait point à l'idée d'un travail, quelle que fût son étendue, pourvu qu'il pût augmenter la somme de ses connaissances. Par exemple, lorsque l'ambassadeur d'Autriche réclama, en 1815, les manuscrits et les livres précieux qui avaient été tirés des bibliothèques d'Italie pour être transportés dans celle du Conservatoire, l'infatigable savant passa plusieurs nuits à prendre des copies des œuvres de Merulo pour l'orgue, et de beaucoup d'autres morceaux intéressans pour l'histoire de la musique. On peut compter aussi au rang de ses travaux les plus importans la mise en partition de la messe à quatre parties de Guillaume de Machault, qu'on croit avoir été chantée au sacre de Charles V, roi de France, d'après un beau manuscrit de la bibliothèque royale de Paris, ainsi que le Mémoire sur cette composition qu'il lut à l'Institut, en 1817. Malheureusement la vie est courte : Perne semble avoir méconnu cette vérité. Préoccupé du désir de porter la lumière dans l'histoire de la musique, et de détruire des erreurs trop longtemps accréditées ; nourrissant dans sa tête des plans de grands ouvrages, il poussa peut-être trop loin ses scrupules, ne fut pas assez ménager de son temps, et en employa tant à amasser des matériaux, qu'il ne lui en resta pas pour les mettre en œuvre. Il est même certain qu'il s'occupa souvent de travaux de manœuvre dont les résultats ne pouvaient avoir aucun avantage pour lui. C'est ainsi qu'il fit, avec un soin minutieux, une copie exacte de l'énorme recueil de chants de l'église grecque, intitulé *Octoekos*, d'après le manuscrit de la bibliothèque royale n° 405,

quoiqu'il fût déjà possesseur d'un manuscrit oriental des mêmes chants; c'est ainsi qu'il copia de sa main les *Rerum musicarum* de Froschius, le traité de musique de Sébald Heyden, le *Toscanello* et le traité de la nature des tons d'Aaron, une grande partie de la *Prattica di Musica* de Zacconi, le Micrologue d'Ornithoparcus, tous les ouvrages de Berardi, tout le travail de M. de Bœckh sur la rhythmique et sur la musique des Grecs, extrait de l'édition de Pindare de ce savant; tous les mémoires de Villoteau sur la musique des peuples orientaux, et vingt autres ouvrages complets, qu'il aurait pu se procurer à prix d'argent. Malheureusement aussi la philosophie de la science et de l'art était complétement étrangère à Perne. Imbu de la fausse idée que la musique avait eu dans tous les temps et dans tous les pays le même principe, il voulait ramener toute l'histoire de l'art à ce point de vue, qui l'eût certainement égaré si tous ses projets d'ouvrages avaient été réalisés. Sa spécialité consistait dans la recherche des faits, où il portait autant de patience que de perspicacité; mais les dispositions de son esprit, et peut-être les vices de son éducation première, ne le rendaient pas propre à la conception générale de l'histoire de l'art. D'ailleurs, ne rédigeant qu'avec peine ses idées, non-seulement il n'avait pas de style, mais il n'écrivait pas même toujours d'une manière intelligible. Lorsqu'il m'envoya ses mémoires sur la musique, pour les publier dans la *Revue musicale*, je ne les acceptai qu'à la condition qu'il m'autoriserait à changer les phrases les plus embarrassées, ce qu'il m'accorda sans difficulté. La dernière production de Perne fut un beau travail sur la musique des chansons du châtelain de Coucy, qu'il entreprit pour l'édition publiée par M. Francisque Michel. Il y exposa les résultats d'un système fort ingénieux de traduction de la notation latine du douzième siècle. Bien qu'il y ait de solides objections à faire contre ce système, on ne peut donner trop d'éloges à l'esprit de recherche qui y règne. Il est fâcheux que la fausse idée de Perne concernant l'analogie de la musique de tous les temps, l'ait porté à faire un accompagnement de piano aux mélodies du châtelain de Coucy, et leur ait enlevé par cela leur caractère primitif.

Perne ne s'occupait pas seulement de la partie historique et éruditive de la musique; il avait aussi fait une étude sérieuse de la théorie de l'harmonie et de l'enseignement de cette science. Nommé en 1811 professeur adjoint de Catel au Conservatoire, il avait senti le besoin de connaître les divers systèmes de la partie de l'art qu'il était appelé à enseigner : ce fut alors qu'après avoir lu attentivement les ouvrages des meilleurs harmonistes français et étrangers, il posa les bases du livre qu'il a publié en 1822, sous le titre de *Cours d'harmonie et d'accompagnement, composé d'une suite de leçons graduées présentées sous la forme de thêmes et d'exercices, au moyen desquels on peut apprendre la composition vocale et instrumentale*. La méthode développée dans cet ouvrage est un peu lente, un peu minutieuse; on n'y aperçoit pas ces vues générales qui seules vivifient la science; mais la disposition des objets y est bien faite, et les difficultés y sont aplanies par des exercices gradués.

La seconde invasion de la France, en 1815, et l'occupation de Paris par les armées étrangères, avaient eu pour effet de faire fermer le Conservatoire, et cet événement avait privé Perne de son emploi de professeur, sans aucune indemnité; mais la nécessité du rétablissement de cette école se fit sentir dans l'année suivante : on la réorganisa sous le titre d'*École royale de chant et de déclamation*, et Perne fut chargé de son administration, avec le titre d'*inspecteur général*, en 1816. Il réunit à ses fonctions celles de bibliothécaire, en 1819, après la mort de l'abbé Roze. Quelques dégoûts qu'il éprouva dans son administration lui

firent demander sa retraite en 1822; elle lui fut accordée. Ses services à l'Opéra, à la chapelle du roi, où il avait été contrebassiste pendant vingt ans, et au Conservatoire, lui donnaient des droits à une pension qui fut liquidée à la somme annuelle de 4,000 francs. Il prit alors la résolution de se retirer dans une petite maison qu'il possédait au village de Chamouille, près de Laon, dans le département de l'Aisne. Libre de tout soin, vivant en sage, et satisfait d'une modeste indépendance, Perne se livra dans sa retraite avec plus d'ardeur qu'auparavant à ses travaux scientifiques, se délassant de ses fatigues par la culture de son jardin. Depuis environ huit ans il jouissait de ce calme philosophique, si nécessaire pour les travaux sérieux, lorsque les événemens de juillet 1830 vinrent lui donner des inquiétudes sur son existence. Le payement de sa pension, qui jusqu'alors avait été fait avec exactitude, fut suspendu, et bientôt ses titres furent contestés par l'administration parcimonieuse qui succéda à l'ancienne direction des beaux-arts. Perne avait alors près de soixante ans; il était trop tard pour qu'il songeât à rentrer dans la carrière de l'enseignement, afin de réparer les pertes qu'on lui faisait éprouver. Ces malheurs imprévus durent l'affliger; mais doué d'une âme fière, il ne fit rien paraître de ses chagrins, auxquels une autre cause d'inquiétude était venue se joindre. La crainte de l'envahissement de la France par l'étranger sur un point qui est considéré comme la clef de la capitale, fit sentir à Perne la nécessité de se retirer dans une ville où il pût trouver de la sécurité, et ce fut Laon qu'il choisit. Il s'aperçut bientôt que l'air qu'il y respirait était nuisible à sa santé; mais un nouveau changement de situation l'effrayait; il ne s'y décida qu'au commencement de l'année 1832 : malheureusement il était trop tard. Le mal avait fait de rapides progrès. Une tumeur squirreuse à l'estomac, et le principe d'une hydropisie de poitrine s'étaient développés; ces maladies, dont chacune était mortelle, triomphèrent des secours de l'art, et le 26 mai 1832 Perne expira, pleuré par sa famille, par ses amis, et regretté de tous ceux qui l'avaient connu. Au commencement de 1834 je fis l'acquisition de sa bibliothèque musicale, moins remarquable par le nombre que par la qualité des objets qu'elle renfermait. A l'égard des manuscrits de ses propres ouvrages, il avait exprimé le désir que sa veuve les déposât à la bibliothèque de l'Institut, dont il était correspondant : ce dépôt n'était point fait encore au commencement de 1834, car je vis alors ces manuscrits chez le parent de Perne qui me fit la cession de sa bibliothèque; j'ignore s'il a été fait depuis cette époque. Dans le rapide examen que j'en fis alors, je vis son travail sur le traité grec du rhythme musical; sa traduction de la messe de Guillaume de Machault avec le mémoire qui l'accompagne; sa partition d'*Iphigénie en Tauride*, traduite en notation grecque; ses travaux sur la notation, ainsi que quelques ouvrages commencés et non achevés; enfin plusieurs partitions d'œuvres musicales. Une note de sa main que j'ai trouvée dans un volume de sa bibliothèque, indique les ouvrages dont il s'occupait, mais dont je crois que la plus grande partie n'était encore qu'en projet. Voici l'indication de ces ouvrages, telle qu'il la donne lui-même :

1° *Nouvelle exposition de la Séméiographie ou notation musicale des anciens Grecs* (publiée dans la *Revue musicale*, t. 3 et suiv.). 2° *Examen du rhythme musical des anciens;* mémoire dans lequel l'auteur essaie de démontrer l'analogie que le rhythme poétique et musical des anciens peut avoir avec les différentes mesures rhythmiques et musicales des modernes. 3° *Dissertation sur la mélodie des anciens, et sur l'analogie qu'elle peut avoir avec la mélodie de tous les peuples, et principalement des*

Européens modernes. (Après ce titre, on trouve ces mots en note : *Ce mémoire est presque terminé*.) 4° *Dissertation sur l'harmonie simultanée des anciens et sur son analogie avec notre harmonie moderne*. 5° *Notice et traduction française d'un manuscrit grec sur la musique pratique et sur le rhythme, qui existe à la bibliothèque du roi, sous les numéros* 2458, 2460 *et* 2532. Cet ouvrage est terminé. 6° *Mémoire dans lequel on essaie de démontrer quel était l'état de la théorie musicale aux diverses époques, soit avant, soit après l'ère vulgaire*. 7° *Analyse des traités sur la musique ancienne que nous ont laissés Aristoxène, Euclide, Plutarque, Théon de Smyrne, Cl. Ptolémée, Nicomaque, Aristide Quintilien, Porphyre, Alypius, Martianus Capella, Boèce, Cassiodore et Manuel Bryenne*. 8° *De l'état de la littérature musicale des Grecs, considérée dans ses rapports avec la musique moderne*. 9° *De l'état de la musique ecclésiastique depuis les premiers siècles de l'ère vulgaire jusqu'à Gui d'Arezzo*. 10° *Dissertation sur l'origine de l'harmonie moderne; origine qui paraît avoir commencé vers la fin du 9e siècle*. 11° *De l'état de l'harmonie pendant les 10e, 11e et 12e siècles*. 12° *Des progrès de l'harmonie depuis le 13e siècle jusqu'au commencement du 19e*. 13° *Quelle est l'époque où la meilleure harmonie a existé?* 14° *Des abus de l'harmonie moderne et principalement de celle de nos jours*. 15° *Examen du genre diatonique des modernes*. 16° *De l'abus que font les modernes des genres chromatique et enharmonique dans la mélodie, et principalement dans l'harmonie*. 17° *Examen de l'espèce de musique d'église qui, de nos jours, convient le mieux aux lieux où on l'exécute, et aux mœurs religieuses actuelles*. 18° *Dissertation sur une messe à quatre parties qui existe à la bibliothèque du roi dans les manuscrits de Guillaume de Machault, sous les nos* 7609 *et* 2771. Ouvrage achevé. 19° *De l'influence de la musique dans les cérémonies religieuses*. 20° *De la manière dont on doit considérer les chefs-d'œuvre de musique, selon les diverses époques auxquelles ils ont été composés*. 21° *Mémoire sur la mélodie des troubadours, leur mesure, leur rhythme, leurs modes et modulations*. 22° *Catalogue et notices raisonnées des ouvrages de musique théorique et pratique, et des manuscrits précieux, tant anciens que modernes, existants à la bibliothèque royale, à celle du Conservatoire et autres*. Travail terminé dont je suis possesseur. 23° *Lexique des termes de musique, tant anciens que modernes*. Outre ces ouvrages, dont le plus grand nombre n'était que projeté, Perne a laissé en manuscrit la musique des chœurs d'*Esther*, tragédie de Racine, exécutés en 1820 à l'école royale de musique, et dont la partition a été déposée par l'auteur à la bibliothèque du Conservatoire; une messe de morts à 4 voix et orgue, et une messe solennelle avec orchestre, dont je possède les partitions; le graduel des fêtes solennelles en contrepoint à 3 voix sur le plain-chant parisien, un vol. in-folio, *idem*; l'office des fêtes et dimanches en contrepoint à 3 voix sur le plain-chant parisien, 2 vol. in-fol. de plus de 600 pages, *idem*; *Kyrie e Gloria* pour les annuels, grands solennels, solennels mineurs, doubles majeurs et mineurs, semi-doubles et dimanches de l'année pour l'orgue, d'après le plain-chant parisien, un vol. in-fol. obl., *idem*; offices de tous les dimanches et fêtes de l'année, pour l'orgue, d'après le plain-chant parisien, un vol. in-fol. obl., *idem*; Instruction sur le plain-chant par laquelle on peut connaître l'analogie et les rapports que cette sorte de chant a dans toutes ses parties avec la musique, in-fol., *idem* (daté de Paris, 1820); Principes de plain-chant, in-folio, *idem* (daté de 1825).

Les ouvrages publiés de ce savant sont : 1° *Six sonates faciles pour le piano*,

Paris, Bonjour. 2° Fugue à 4 voix et à 3 sujets par mouvement direct et à retourner le livre, une feuille in-plano, 1802. 3° *Domine, salvum fac regem*, varié pour le piano, Paris, Leduc. 4° Nouvelle méthode de piano-forte, Paris, Leduc. 5° Méthode courte et facile *idem, ibid.* 6° Cours d'harmonie et d'accompagnement, composé d'une suite de leçons graduées, 2 parties in-fol., Paris, Aulaguier. 7° *Notice sur les manuscrits relatifs à la musique* (de l'Église grecque) *qui existent dans les principales bibliothèques de l'Europe* (dans la *Revue musicale*, t. I, p. 231-237). 8° *Quelques notions sur Josquin Deprès, maître de musique de Louis XII* (*ibid.*, t. II, p. 265-272). 9° *Notice sur un manuscrit du 13e siècle, dans lequel l'auteur, Jérome de Moravie, donne les principes pour accorder la vielle et la rubebbe, deux des principaux instrumens à cordes et à archet de son temps* (*ibid.*, p. 457-467, 481-490). 10° *Recherches sur la musique ancienne. Découverte, dans les manuscrits d'Aristide Quintilien qui existent à la bibliothèque du roi, d'une notation inconnue jusqu'à ce jour, et antérieure de plusieurs siècles à celle qu'on attribue à Pythagore* (*ibid.*, t. III, p. 433-441, 481-491; t. IV, p. 25-34, 219-228). 11° *Nouvelle exposition de la Séméiographie musicale grecque* (*ibid.*, t. V, p. 241-250, 553-560; t. VIII, p. 98-107; t. IX, p. 129-136). 12° *Sur un passage d'un quatuor de Mozart* (*ibid.*, t. VI, p. 25-31). 13° *Ancienne musique des chansons du châtelain de Coucy, mise en notation moderne, avec accompagnement de piano.* La musique est précédée d'une notice sur le genre des mélodies de ces chansons et sur les manuscrits dont Perne s'est servi. Ce morceau est imprimé à la fin du volume publié par M. Francisque Michel, sous ce titre : *Chansons du châtelain de Coucy, revues sur les manuscrits*, Paris, Crapelet, 1830, gr. in-8° de 198 pages. A la fin de ce volume on annonçait les chansons de Thibaut, comte de Champagne et roi de Navarre, avec la musique traduite par Perne, 1 volume in-8°, et les *Poésies de Guillaume de Machault*, avec la musique traduite par Perne, 2 vol. in-8°; je ne crois pas que ces ouvrages aient été publiés.

PÉROLLE (M.), et non PERROLLE, comme il est nommé dans le Journal de la Librairie, médecin à Grasse, né dans cette ville en 1756, fit ses études à l'école de médecine de Montpellier, et y obtint le titre de docteur. Jeune encore il devint correspondant de l'Académie des sciences de Montpellier, de l'ancienne Académie de médecine de Paris, et de l'Académie royale des sciences. On a sous le nom de ce savant médecin les ouvrages suivans : 1° *Dissertation anatomico-acoustique contenant des expériences qui tendent à prouver que les rayons sonores n'entrent pas dans la trompe d'Eustache*, etc., Paris, 1788, in-8° de 48 pages. 2° *Observations sur la perception des sons par diverses parties de la tête lorsque les oreilles sont bouchées* (dans les *Observations sur la physique, sur l'histoire naturelle et sur les arts*, de Rozier, t. XXII, p. 378). 3° *Expériences physico-chimiques relatives à la propagation du son dans quelques fluides aériformes* (Mémoires de l'Acad. roy. de Turin, 1786-1787; mémoires des correspondans, p. 1-10). 4° *Mémoire de physique, contenant des expériences relatives à la propagation du son dans diverses substances, tant solides que fluides; suivi d'un essai d'expériences qui tendent à determiner la cause de la résonnance des instrumens de musique* (*ibid.*, 1790-91, vol. V, p. 195-280). Suivant Chladni (*Traité d'Acoustique*, p. 321), les observations de M. Pérolle sont les meilleures qu'on ait faites à ce sujet. 5° *Sur les vibrations totales des corps sonores* (dans le *Journal de Physique* de 1798, t. 37). 6° *Mémoire sur les vibrations des surfaces élastiques, ouvrage où l'on explique la*

fameuse expérience de Sauveur, et où l'on établit la tendance générale du mouvement à l'équilibre, Grasse, 1825, in-8° de 42 pages, avec une planche. Ce mémoire fait partie d'un *Traité raisonné d'Acoustique*, rédigé depuis longtemps par l'auteur, mais qui n'a point été publié jusqu'à ce jour. M. Pérolle envoya son mémoire au concours ouvert en 1809, par l'Académie des sciences de l'Institut pour une *Théorie mathématique des vibrations des surfaces élastiques*. Les commissaires chargés de l'examen des mémoires fournis pour la solution du problème, déclarèrent que celui de M. Pérolle ne remplissait pas les conditions exigées, parce que sa théorie n'était pas mathématique : ils terminaient leur rapport par ces mots : « Cette théorie a d'ailleurs le « tort de n'être pas plus intelligible pour « les lecteurs étrangers aux formules ana- « lytiques, sans le secours desquelles ces « sortes de questions seront toujours in- « abordables. »

PEROTTI (JEAN-DOMINIQUE), né à Verceil en 1760, fit ses études musicales à Milan, sous la direction de Fioroni, maître de chapelle de la cathédrale de cette ville; et après trois ans de travaux près de ce maître, il se rendit à Bologne, où il reçut des conseils du P. Martini pendant une année. De retour à Verceil, il accepta la place de maître de chapelle de la cathédrale. Il en remplissait encore les fonctions en 1820. Les renseignemens sur sa personne s'arrêtent à cette époque; on sait seulement qu'il avait obtenu le titre de maître de musique de la reine de Sardaigne. Perotti a fait représenter en 1788 à Alexandrie de la Paille, l'opéra intitulé: *Zemira e Gondarte*, puis il fit jouer à Rome *Agesilao*, en 1789. On dit qu'il a aussi donné quelques autres opéras au théâtre *Argentina* de Rome, et à celui de *la Fenice*, à Venise; mais les titres n'en sont pas connus. Ce maître a beaucoup écrit de musique d'église, pour le service de la cathédrale de Verceil.

PEROTTI (JEAN-AUGUSTIN), frère du précédent, naquit à Verceil en 1774, et fut dirigé dans ses études par Jean-Dominique Perotti. Plus tard, il se rendit à Bologne pour y prendre des leçons de contrepoint de Mattei. Pendant son séjour en cette ville, il obtint le titre de membre de la société philharmonique. A l'âge de vingt et un ans il commença à composer pour l'église, pour la chambre et pour le théâtre. Son premier opéra, intitulé *La Contadina nobile*, fut représenté à Pise en 1795. L'année suivante il fut appelé à Vienne, pour écrire la musique de quelques ballets, et remplir les fonctions d'accompagnateur de l'Opéra italien. En 1798 il était à Londres en la même qualité : il y refit presque en entier l'*Alessandro e Timoteo* de Sarti, qui fut joué dans la saison de 1800. Il y fit aussi graver deux œuvres de sonates de piano. De retour en Italie, il se fixa à Venise où il fut admis dans la société académique des *Sofronomi*, ainsi qu'à l'Académie littéraire vénitienne. Ce fut pour son admission dans cette dernière société qu'il composa l'*Esopo*, poème facétieux *in sesta rima*. En 1811, la société italienne des sciences et arts de Livourne mit au concours cette question : *Dimostrare lo stato attuale della musica in Italia;* Perotti envoya pour sa solution un mémoire qui fut couronné, et qu'on a imprimé sous ce titre : *Dissertazione di Giannagostino Perotti di Vercelli, Academico filarmonico, etc., sullo stato attuale della musica italiana, coronata dalla società italiana di scienze, lettere ed arti il dì XXIV giugno MDCCCXI*, Venise, Picotti, 1812, in-8° de 120 pages. Cette dissertation, dont il a été fait une analyse dans le 15e volume de la Gazette musicale de Leipsick (p. 3, 17, 41), a été traduite en français par Brack (*V.* ce nom); la traduction française est intitulée : *Dissertation sur l'état actuel de la musique en Italie*, Gênes, 1812, in-8° de 128 pages. Il y a quelques bons renseignemens

dans ce morceau historique sur la musique italienne vers les dernières années du dix-huitième siècle et au commencement du dix-neuvième. On a aussi de Perotti un petit poème intitulé : *Il buon gusto della musica,* Venise, Zerletti, 1808, in-8° de 28 pages. Il a écrit beaucoup de musique d'église qui est estimée. Après avoir été couronné par la société italienne des sciences et arts, il devint un de ses membres. En 1812 il avait obtenu la survivance de la place de maître de chapelle de Saint-Marc de Venise; il devint titulaire de cette place le 2 mai 1817, après la mort de Furlanetto.

PERRAULT (CLAUDE), architecte devenu célèbre par la construction de la colonnade du Louvre, naquit à Paris en 1613. Son père, avocat au parlement, lui fit étudier la médecine, l'anatomie et les mathématiques. Chargé par Colbert de la traduction des œuvres de Vitruve, il prit tant de goût pour l'architecture dans la lecture de cet auteur, qu'il résolut de se livrer à la culture de cet art. Admis en 1666 au nombre des membres de l'Académie royale des sciences, nouvellement établie, il se montra digne de cet honneur par ses travaux et par ses écrits. Il mourut à Paris le 9 octobre 1688. Dans sa traduction de Vitruve, publiée à Paris en 1673, 1 vol. in-fol., il a donné une explication à peu près inintelligible de l'orgue hydraulique décrite par cet écrivain de l'antiquité, avec des figures de l'instrument, purement imaginaires. Les *Essais de Physique* de Claude Perrault (Paris, 1680, 2 vol. in-4°, ou 1684, 4 vol. in-12) renferment une *Dissertation sur la musique des anciens.*

PERRAULT (CHARLES), frère du précédent, naquit à Paris le 12 janvier 1628. Après avoir fait ses études au collége de Beauvais, il obtint la place de premier commis de la surintendance des batimens du roi. Plus tard, il eut le titre de contrôleur général des bâtimens, et fut admis à l'Académie française. Il mourut à Paris le 16 mai 1703. On connaît ses discussions avec Boileau concernant la supériorité des anciens ou des modernes dans la culture des lettres et des arts. Il a écrit à ce sujet le livre intitulé : *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*, Paris, 1680-1696, 4 vol. in-12; assez mauvais livre, sous le rapport du style et sous celui de la doctrine littéraire, mais où l'on trouve de bonnes choses concernant les sciences et les arts, particulièrement sur la musique des anciens.

PERRINE (....), musicien français et luthiste de la fin du dix-septième siècle, a fait graver une *Table pour apprendre à toucher le luth sur les notes chiffrées de la basse continue* (sans date).

PERRINO (MARCELLO), recteur et administrateur du collége de musique de Saint-Sébastien, à Naples, dans les premières années du dix-huitième siècle, s'est fait connaître par les ouvrages suivans : 1° *Osservazioni sul canto,* Naples, Terni, 1810, in-4°. Cette édition est la seconde de l'ouvrage; j'ignore la date de la première. 2° *Lettere ad un suo amico sul proposito d'una disputa relativa alla musica*, Naples, Terni, 1814, in-8° de 68 pages.

PERSIANI (JOSEPH), compositeur dramatique, né vers 1805, à Recanati, dans les États de l'Église, a fait son éducation musicale au collége royal de musique, à Naples, et y a reçu des leçons de composition de Tritto. En 1826 il a fait son début à la scène par la composition de l'opéra bouffe intitulé *Piglia il mondo come viene*, qui fut suivi de *L'Inimico generoso,* et de l'*Attila*, opéra sérieux; les deux premiers de ces ouvrages furent représentés à Florence, et le troisième, à Parme. L'année suivante, il a donné au théâtre de la Pergola *Danao re d'Argo,* opéra sérieux dont les journaux italiens ont fait l'éloge. En 1828, M. Persiani a écrit pour le théâtre de *la Fenice,* à Venise, *Gaston de Foix*, opéra sérieux.

Depuis lors il a fait représenter plusieurs autres opéras dont les titres ne me sont pas connus, et en dernier lieu, à Paris, *Inès de Castro,* qui n'a pas réussi.

PERSIANI (Mme), femme du précédent, est fille du célèbre chanteur Tacchinardi. Son talent de cantatrice dramatique est un des plus beaux de l'époque actuelle. Depuis le mois d'octobre 1838 elle chante avec succès au Théâtre Italien de Paris.

PERSICCHINI (PIERRE), né à Rome en 1757, a fait ses études musicales en cette ville, puis a voyagé en Pologne et s'est fixé à Varsovie vers 1782. Il y a écrit pour le théâtre royal l'*Andromeda,* opéra sérieux, et *Le Nozze di Figaro*. Ces deux ouvrages ont obtenu un brillant succès.

PERSUIS (LOUIS LUC LOISEAU DE), fils d'un maître de musique de la cathédrale de Metz, naquit en cette ville le 21 mai 1769. Il avait terminé ses études musicales, et il était devenu violoniste assez habile, lorsque l'amour qu'il avait conçu pour une actrice du théâtre de Metz l'attacha à ses pas. Il la suivit dans le midi de la France, et fut attaché pendant quelque temps à Avignon, en qualité de professeur de violon. En 1787 il se rendit à Paris et fit entendre avec succès au concert spirituel l'oratorio intitulé *le Passage de la mer Rouge*. Entré comme premier violon au théâtre Montansier, en 1790, il en sortit trois ans après pour passer à celui de l'Opéra; mais il resta alors peu de temps à ce théâtre, ayant eu d'assez vives discussions avec Rey, qui en était premier chef d'orchestre. Rentré à l'Opéra en 1804, comme chef du chant, il commença dès lors à donner des preuves de capacité qui le firent appeler en 1805 au jury de lecture et au comité d'administration. Après la mort de Rey, en 1810, Persuis fut choisi pour lui succéder dans la place de chef d'orchestre: il y fit preuve d'un talent remarquable; mais il ne se fit point aimer des artistes qu'il dirigeait, car non-seulement il y portait jusqu'à l'excès la fermeté nécessaire dans un pareil emploi, mais une humeur atrabilaire qui s'irritait au moindre obstacle opposé à sa volonté. Nommé inspecteur général de la musique de l'Opéra en 1814, lorsque Choron fut appelé à la direction de ce spectacle, il fut presque toujours en lutte avec cet administrateur. Une circonstance inattendue vint encore augmenter la haine que ces deux artistes éprouvaient l'un pour l'autre: Persuis avait fait représenter en 1812 son opéra de *la Jérusalem délivrée,* qui n'avait pas eu le succès qu'on en attendait. En 1815 il obtint de M. de Pradel, ministre de la maison du roi, un ordre pour la remise de cet ouvrage; informé de l'avis officiel qu'il était près de recevoir à ce sujet, Choron se hâta de faire détruire les décorations de *la Jérusalem* pour les employer comme matériaux dans d'autres pièces. C'est, je crois, le seul trait de malveillance qu'on puisse citer dans la vie de Choron: il lui coûta la direction de l'Opéra, car Persuis, résolu de se venger, fit agir ses protecteurs à la cour, et supplanta son adversaire dans l'administration de ce grand spectacle. Devenu directeur de l'Opéra le 1er avril 1817, il se montra digne de la confiance qu'on avait eue en ses talens, car jamais le premier théâtre de la France ne fut dans une situation plus florissante que sous son administration. Malheureusement il ne tarda point à ressentir les atteintes d'une maladie de poitrine, dont il mourut le 20 décembre 1819, à l'âge de cinquante ans et quelques mois. A l'époque de l'organisation du Conservatoire de musique, il y était entré comme professeur de première classe; mais enveloppé dans la disgrâce de Lesueur, son ami, il fut compris dans la réforme de 1802, et ne pardonna jamais à l'administration qui l'avait exclu. Entré dans la chapelle du premier consul, dans la même année, il eut le titre de maître de musique de la chapelle du roi, en 1814, obtint ensuite la survivance de Lesueur, comme surintendant de cette cha-

pelle, et fut surintendant honoraire depuis 1816 jusqu'à sa mort. Le 5 décembre 1819, le roi Louis XVIII, en le créant chevalier de l'ordre de Saint-Michel, lui accorda une pension dont la moitié était réversible sur la tête de sa femme; mais il ne jouit pas longtemps de ces avantages, car il expira peu de jours après.

Les compositions de Persuis pour le théâtre sont celles dont les titres suivent: I. Au théâtre Montansier : 1° *Estelle*, opéra en 3 actes, 1783. II. Au théâtre Feydeau : 2° *La Nuit espagnole*, en 2 actes, 1791. 3° *Phanor et Angola*, en 3 actes, 1798. III. Au théâtre Favart : 4° *Fanny Morna*, en 3 actes, 1799. 5° *Le Fruit défendu*, en un acte, 1800. 6° *Marcel*, en un acte, 1801. IV. A l'Opéra : 7° *Léonidas*, en 3 actes, 1799 (en société avec Gresnick). 8° *Chant de victoire en l'honneur de Napoléon*, en 1806. 9° *L'inauguration de la Victoire* (en société avec Lesueur), 1807. 10° *Le Triomphe de Trajan*, en 3 actes (avec Lesueur), 1807. 11° *Jérusalem délivrée*, en 3 actes, 1812. C'est le meilleur ouvrage de Persuis. 12° *Chant français*, en 1814. 13° *L'Heureux retour* (avec Berton et Kreutzer), 1815. 14° *Les Dieux rivaux* (avec Spontini), en 1816. Si Persuis manqua d'effet dramatique dans ses opéras, il fut plus heureux dans ses ballets, car il a fait de la musique charmante pour quelques-uns. Ses principaux ouvrages en ce genre sont : 15° *Ulysse*, en 3 actes, 1807. 16° *Nina*, en deux actes, 1813. 17° *L'Épreuve villageoise*, 1814. 18° *Le Carnaval de Venise*, en 3 actes (avec Kreutzer), en 1816. Ses opéras non représentés sont : 19° *La Vengeance*, écrit en 1799. 20° *Hommage aux Dames*, 1816.

PERTHALER (CAROLINE), pianiste distinguée, est née dans le Tyrol en 1805. Elle ne commença à étudier le piano qu'à l'âge de douze ans; à quinze, elle était déjà assez habile pour se faire entendre en public. Vers 1821, elle se rendit à Vienne où elle prit des leçons de Czerny, et donna des concerts. De retour chez elle, elle y continua ses études, et en 1826 elle entreprit un voyage en Allemagne. Partout son talent excita l'admiration. Fixée à Munich en 1831, elle s'y livra à l'enseignement jusqu'en 1834, puis fit un nouveau voyage à Vienne et dans le Tyrol. De retour à Munich, elle y passa les années 1835 et 1836. Dans l'été de cette dernière année, elle se rendit à Trieste par le Tyrol, et s'y embarqua pour la Grèce, où l'on croit qu'elle s'est mariée. On ne connaît aucune composition de cette artiste.

PERTI (JACQUES-ANTOINE), compositeur distingué, naquit à Bologne, au commencement de 1656. Attaché d'abord au service des ducs de Toscane, il passa ensuite à celui de l'empereur, à Vienne, et y demeura près de quarante ans. Dans les derniers temps de sa vie, il était à Bologne maître de chapelle de l'église St-Pétrone. Le P. Martini dit (*Sagg. di Contrap., part.* 2, p. 142) qu'en 1750 Perti, alors âgé de 95 ans, avait encore avec lui des conversations sur la musique. L'époque de la mort de ce savant musicien n'est pas connue; mais elle doit être rapprochée de le date indiquée par Martini. L'empereur Léopold avait nommé Perti conseiller de sa cour. Les opéras connus de ce maître sont : 1° *Atide*, représenté en 1679. 2° *Marzio Coriolano*, 1683. 3° *Flavio*, 1686. 4° *Rosaura*, 1689. 5° *L'Incoronazione di Dario*, 1689. 6° *L'Inganno scoperto per Vendetta*, 1691. 7° *Brenno in Efeso*, 1691. 8° *Furio Camillo*, 1692. 9° *Nerone fatto Cesare*, 1693. 10° *Il re Infante*, 1694. 11° *Laodicea e Berenice*, 1695. 12° *Apollo geloso*, 1698. 13° Le premier acte d'*Ariovisto*, 1699. 14° *Il Venceslao*, 1708. 15° *Lucio Vero*, 1717. 16° *Giesù al sepolcro*, oratorio. 17° *La Morte di Giesù*, oratorio, 1718. Parmi les compositions de Perti pour l'église, on remarque : 1° *Dixit* à 4 voix avec instrumens. 2° *Beatus vir* à 4.

3° *Adoramus te* à 4. 4° *Credo* à 4. 5° 2 *Credo* à 5. 6° *Dies iræ* à 3. 7° *Laudamus Deum nostrum* à 5. Son premier ouvrage imprimé a pour titre : *Cantate morali e spirituali a una e due voci, con violini e senza*, Bologne, Jacques Monti, 1688, in-4°.

PERUE ou PERVÉ (NICOLAS), compositeur français du seizième siècle, paraît être né à Lyon où il publia plusieurs de ses ouvrages. Comme la plupart des artistes de cette époque, il visita l'Italie, et succéda, en 1581, à Horace Caccini dans la place de maître de chapelle de l'église Sainte-Marie Majeure. Il est vraisemblable qu'il mourut en 1587, car il eut pour successeur en cette année François Soriano, et l'on ne connaît point de lui de publication postérieure à cette époque. Dans le recueil de madrigaux intitulé : *Il quarto libro delle Muse a 5 voci* (Venise, Gardane, 1574), on trouve des morceaux de Pervé, ainsi que dans les collections intitulées *Dolci affetti* (Rome, 1568) et *Il Lauro Verde* (Anvers, 1591, in-4° oblong). On a aussi imprimé de cet artiste : Chansons françaises à quatre, cinq, six et sept ou huit parties, Lyon, 1578, in-4°, et *Madrigali a cinque voci*, Venise, 1585, in-4°.

PERUZZI (ANNE-MARIE), cantatrice italienne, née à Bologne dans les premières années du dix-huitième siècle, épousa vers 1722 le chanteur Antoine Peruzzi qui se rendit à Prague en 1725 avec une troupe italienne d'opéra dont sa femme était *prima donna*, et entra avec cette troupe au service du comte de Sporck qui entretint à ses frais ce spectacle jusqu'en 1735. De retour en Italie, Mme Peruzzi chantait encore à Bologne en 1746.

PESARO (DOMINIQUE), facteur d'instrumens à Venise, vers le milieu du seizième siècle, construisit, à la demande de Zarlino, un clavecin où le ton était divisé en quatre parties par le nombre des touches du clavier. Zarlino donne la description de cet instrument.

PESCETTI (JEAN-BAPTISTE), compositeur, né à Venise vers le commencement du dix-huitième siècle, fut élève de Lotti, et fit honneur à ce savant maître par son mérite. Quoiqu'il ait réussi au théâtre, il se fit surtout estimer par sa musique d'église. Son premier opéra fut représenté à Venise, en 1726, et il en fit jouer dans cette ville presque chaque année jusqu'en 1737. A cette époque il se rendit à Londres et y écrivit *Il Vello d'oro*, oratorio dont l'ouverture a été publiée par Walsh. Après trois années de séjour dans cette capitale, il retourna à Venise, y fit encore représenter quelques opéras, et mourut en 1758. On rapporte qu'au sortir de l'école de Lotti il fit exécuter une messe de sa composition qui fut entendue par Hasse, et que ce musicien célèbre dit en parlant de l'auteur de cet ouvrage : *La nature lui a abrégé le chemin de l'art*. Les opéras de Pescetti dont les titres sont connus sont : 1° *Il Prototipo*, Venise, 1726. 2° *La Cantatrice*, ibid., 1727. 3° *Dorinda*, ibid., 1729. 4° *I Tre Defensori della patria*, ibid., 1730. 5° *Narcisso al fonte*, ibid., 1731. 6° *Demetrio*, à Londres, 1738. 7° *Diana ed Endimione*, cantate, *ibid.*, 1739. Les airs et l'ouverture de cet ouvrage ont été publiés par Walsh, à Londres, ainsi que ceux du *Demetrio*. 8° *Alessandro nelle Indie*, à Venise, 1740. 9° *Tullo Ostilio*, 1740. 10° *Ezio*, 1747. Pescetti a fait graver un œuvre de neuf sonates pour le clavecin.

PESCH (CHARLES-AUGUSTE), maître de concerts du duc de Brunswick, né vers 1730, fut d'abord professeur de musique de ce prince, qui acquit par ses leçons une certaine habileté sur le violon. En 1767 Pesch suivit son maître à Londres, et y fit graver dix-huit trios pour deux violons et violoncelle, divisés en trois œuvres. De retour à Brunswick, il y fut nommé maître de concerts, et montra du talent dans sa manière de diriger l'orchestre qu'on lui avait confié. Il mourut en cette ville dans le mois d'août 1793. On a publié de

sa composition : Concertos pour violon et orchestre, nos 1 et 2, Offenbach, André. Il a laissé en manuscrit six solos, six duos et six trios pour violon.

PESCI (SANTE), de Rome, fut d'abord choriste à l'église Sainte-Marie Majeure, et succéda à Latilla, maître de chapelle de cette basilique, le 29 septembre 1744, mais avec le titre de directeur au lieu de celui de maître. Après en avoir rempli les fonctions pendant quarante-deux ans, il mourut à Rome le 3 septembre 1786. M. l'abbé Santini possède en manuscrit, de ce maître, les compositions suivantes : 1° Messe à 4 voix. 2° Messe à 8 voix réelles. 3° *Dixit* à 8. 4° Messe à 16 voix. 5° Invitatoire pour la Nativité, à 8. 6° Offertoire de l'Avent, à 8.

PESENTI (MICHEL), compositeur italien, vécut vers la fin du quinzième siècle et au commencement du seizième. Petrucci de Fossombrone a imprimé des chansons italiennes de ce musicien, dans son recueil intitulé *Frottole* (*Voyez* PETRUCCI).

PESENTI (MARTIN), compositeur, né à Venise vers 1610, y a publié divers ouvrages, parmi lesquels on cite : 1° *Misse a tre voci,* 1647. 2° *Motetti a tre voci,* ibid. 3° *Capricci stravaganti*, ibid. 4° *Correnti alla francese, balletti, gagliarde, passamezzi, parte cromatici, e parte enarmonici, a* 1, 2 *e* 3 *stromenti,* lib. 1-4, *ibid.*

PESTALOZZI (HENRI), célèbre philanthrope, né à Zurich le 12 janvier 1745, s'est illustré par ses recherches et ses travaux pour améliorer l'éducation primaire et populaire, et surtout par le dévouement de sa vie entière et le sacrifice de sa fortune pour atteindre ce noble but. La vie de cet ami de l'humanité est trop remplie et trop étrangère à l'objet de ce Dictionnaire pour y trouver place. Je ne le mentionne que parce qu'il est souvent cité comme l'auteur d'un système d'enseignement de la musique applicable aux écoles primaires ; or, s'il est incontestable qu'à la tête des hommes qui se sont proposé de donner à l'enseignement de la musique un caractère d'universalité il faut placer Pestalozzi, on ne peut le considérer comme ayant inventé un système spécial pour cet objet, s'étant contenté d'indiquer quelques vues générales dans son célèbre roman populaire intitulé *Léonard et Gertrude,* et surtout dans ses *Directions adressées aux mères sur la manière d'instruire elles-mêmes leurs enfans.* Pour l'application de ses principes il dut avoir recours à des musiciens de profession, et ce furent Traugott Pfeiffer et Nægeli qui se chargèrent de la réalisation de ses aperçus (*Voyez* ces noms). Pestalozzi est mort à Brugg, en Suisse, le 27 février 1827.

PESTEL (JEAN-ERNEST), excellent organiste à Altenbourg, naquit à Berga en 1659. Admis à l'école de ce lieu, il y reçut sa première éducation, et étudia pendant ce temps la musique sous la direction de Jean-Ernest Witte. Ses progrès dans cet art le décidèrent à en suivre la carrière. Il se rendit à Leipsick et y continua ses études sous la direction du jeune Weckmann, fils du célèbre organiste de Hambourg. Devenu habile, il fut appelé à Weida, dans le Voigtland, en qualité d'organiste, et de là passa à Altenbourg, où il fut d'abord employé par la ville, puis nommé, en 1687, organiste de la cour. Plus tard, il reçut des propositions brillantes de Gotha, de Breslau et de quelques autres villes, mais il les refusa, et préféra sa situation à Altenbourg, où il se trouvait encore en 1740, âgé de quatre-vingt-un ans. Pestel a beaucoup écrit pour l'église et pour l'orgue ; mais il n'a rien fait imprimer de ses ouvrages.

PETEGHEM (VAN). *Voyez* VAN PETEGHEM.

PETERSEN (DAVID), violoniste hollandais qui vivait vers la fin du dix-septième siècle, a publié un œuvre de sonates pour violon et basse, ou téorbe et *viola da gamba*, sous ce titre : *Speel Stukken*, Amsterdam, in-folio, 32 pages. L'épître

dédicatoire est datée d'Amsterdam, 1683. Ces pièces sont d'un très-bon style.

PETERSEN (P.-N.), flûtiste à Hambourg, naquit en Danemark vers 1750, fut d'abord associé à une troupe de musiciens ambulans, mais parvint par ses rares dispositions et des études persévérantes à se classer parmi les virtuoses de l'Allemagne. En 1790, il passait à Hambourg pour l'émule de Dulon. On a gravé de sa composition : 1° Études dans les différens tons pour la flûte seule, liv. 1, Hambourg, Bœhme. 2° *Idem*, liv. 2, *ibid.* 3° Adagio et variations avec orchestre ou piano, op. 3, *ibid.*

PETERSEN (CHARLES-AUGUSTE), fils du précédent, est né à Hambourg en 1792. Élève de son père, il joua d'abord de la flûte ; mais plus tard il se livra à l'étude du violon et du piano. Vers 1825 il a fait un voyage en Danemark, en Suède et dans quelques parties de l'Allemagne : il est maintenant fixé à Hambourg, en qualité de professeur de musique. On connaît de sa composition : 1° Polonaise avec orchestre ou piano, op. 1, Hambourg, Bœhme. 2° Duos pour 2 violons, op. 10, *ibid.* 3° Rondeau pour violon et piano, op. 12, *ibid.* 4° Sonate pour piano et violon, op. 5, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 5° Divertissement *idem*, op. 7, *ibid.* 6° Polonaise brillante pour le piano a 4 mains, op. 11, Hambourg, Bœhme. 7° *Rondo scherzando* idem, op. 13, Leipsick, Peters. 8° Marches *idem*, Hambourg, Bœhme. 9° Introduction et rondo pour piano seul, op. 8, Hambourg, Cranz. 10° Divertissemens et autres compositions *idem*, Hambourg, Bœhme. 11° Deux rondos en forme de valse, Hambourg et Hanovre. 12° Valses *idem*, Hambourg et Copenhague.

PETIBON (AUGUSTE), flûtiste, né à Paris vers 1797, fut admis comme élève au Conservatoire de cette ville et y fit ses études sous la direction de Wunderlich. Vers 1822 il établit une maison de commerce de musique ; mais plus tard il a renoncé à ce genre d'affaires, et s'est livré de nouveau à l'enseignement de la musique. Il a fait imprimer de sa composition des thêmes variés pour flûte et orchestre, Paris, Pleyel, Aulagnier ; *idem* pour deux flûtes ou flûte et piano, Paris, Aulagnier; plusieurs œuvres de duos pour flûte et guitare, *ibid.*; des solos pour guitare, *ibid.*; des duos pour piano et flûte, Paris, Petibon ; et divers autres petites productions.

PETISCUS (JEAN-CONRAD GUILLAUME), prédicateur de l'Église réformée à Leipsick, naquit à Berlin en 1763. Amateur de musique et violoniste, il s'est délassé de ses travaux de théologien par quelques essais relatifs à cet art. On a de lui trois articles fort bien faits sur le violon, sa construction, ses qualités, etc., insérés dans les n°s 50, 51 et 52 de la Gazette musicale de Leipsick (ann. 1808). Il a donné aussi dans la même Gazette (ann. 1807) un article sur les manuels de musique, et un autre sur le mélange des genres. Petiscus a traduit en allemand la méthode de violon du Conservatoire de Paris, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. Il a été aussi l'éditeur de la dernière édition de la méthode de violon par Léopold Mozart, Leipsick, Kühnel.

PETIT (ADRIEN), surnommé *Coclicus*, naquit en Allemagne en 1500. Venu en France dans sa jeunesse, il y apprit la musique sous la direction de Josquin Deprès. Il voyagea ensuite et se rendit en Italie, où il paraît avoir séjourné; mais il revint enfin dans sa patrie, et tout porte à croire qu'il y termina sa carrière. Il est connu comme compositeur par des motets répandus dans les divers recueils d'Adrien Leroy et de Ballard, et par un recueil intitulé : *Consolationes ex psalmis Davidicis, 4 voc.*, Nuremberg, 1552, in-4°. On a aussi de lui un traité de musique, sous le titre de *Compendium musices descriptum ab Adriano Petit Coclico, discipulo Josquini Deprès, in qua præter cætera tractantur hæc de modo or-*

nate canendi, de regula contrapuncti, de compositione, Nuremberg, 1552, in-4°. Il est vraisemblable que c'est ce même ouvrage que Lipenius (*in Biblioth.*, p. 977) et Possevin (*Bibl. Select., lib. XV*, p. 223, tom. 2) indiquent sous le nom d'André Petri ou Petrus, et d'Adrien Petri ; car le titre du livre, le nom de ville, et la date de l'impression sont les mêmes. On trouve le portrait de Coclicus, fait à l'âge de 52 ans, en tête de cet ouvrage, avec ces vers latins :

Jure tuum Coclico nomen Germania jactat,
Ars merito clarum te facit esse virum.
Gallia te vidit, te vidit et Ausonia ora,
Nunc quoque delectat theatrum terra senem.
Nam vincis reliquos vocis dulcedine et arte,
Gutture nec suavis sic Philomela canit.
Ergo tibi ut longum Christus producere vitam
Concedat, summum voce rogabo Deum.

Le livre de Petit a de l'intérêt, parce qu'on y trouve la doctrine de Josquin Deprès concernant le contrepoint.

PETIT (CAMILLE), fils d'un violoniste attaché à l'Opéra-Comique pendant trente ans, qui a publié trois œuvres de duos de violon (Paris, Naderman), est né à Paris le 27 avril 1800. Ayant été admis au Conservatoire de musique, le 8 février 1809, il devint élève de M. Pradher pour le piano, le 20 août 1810. Plus tard Mme de Montgeroult lui donna des conseils, et il reçut quelques leçons de Clementi, dans le dernier voyage que ce grand artiste fit à Paris. M. Petit s'est fait entendre avec succès dans quelques concerts en 1826 et 1827 ; depuis cette époque il s'est livré à l'enseignement du piano, et a publié quelques morceaux pour cet instrument, parmi lesquels on remarque : 1° Variations sur les stances de *Valentine de Milan*, Paris, Schlesinger. 2° Rondeau brillant, op. 17, Paris, Pleyel. 3° Rondeaux *idem*, op. 2, nos 1, 2, 3, Paris, Pacini. 4° Différens thêmes de Rossini variés, Paris, Pacini ; Milan, Riccordi. 5° Études, Paris, Schlesinger. 6° 24 préludes dans différens tons, Paris, Pacini ; et quelques bagatelles.

PETIT (CHARLES), frère aîné du précédent, né à Paris en 1783, entra au Conservatoire en 1799, et y devint élève de Domnich pour le cor. Ses progrès furent rapides, et il obtint le premier prix de cet instrument en 1804. Peu d'artistes ont eu un plus beau son et une plus belle manière de chanter sur l'instrument. Il joua avec beaucoup de succès des solos dans les concerts de l'Opéra bouffe, pendant les années 1805, 1806 et 1807. A cette époque il était second cor de ce spectacle, mais il entra à l'orchestre de l'Opéra-Comique en 1809, et n'en sortit qu'en 1826, pour entrer dans l'administration des forêts, où il a obtenu le grade d'inspecteur.

PETITPAS (Mlle), cantatrice de l'Opéra, née en 1706, fut admise pour chanter les rôles en 1725 aux appointemens de 1,200 francs, avec une gratification annuelle de 300 francs, et eut des augmentations de traitement qui s'élevaient en 1738 à 3,200 francs. En 1732, elle passa furtivement en Angleterre ; mais elle rentra à l'Opéra l'année suivante, et mourut à Paris, le 24 octobre 1739. Cette cantatrice brillait particulièrement dans les airs, tandis que la Pélissier (*V.* ce nom), autre actrice célèbre de cette époque, montrait surtout du talent dans le récitatif.

PETRÆUS ou PETER (CHRISTOPHE), *cantor* à Guben, vers 1655, a publié de sa composition une collection d'airs à 4 et 5 parties, sous ce titre : *Andachts-Cymbeln und lieblich klingende Arien von 4 bis 5 Stimmen*, Fribourg, 1656. Walther cite aussi de ce compositeur des litanies et des messes à 5, 7 et 8 voix, qui ont paru à Guben, en 1669.

PETRI (JEAN-GODEFROI), né à Sorau le 9 décembre 1715, fit à l'université de Halle des études de droit, et y fut ensuite chargé d'y enseigner les Institutes. Plus tard, il obtint la place de *cantor* à Gœrlitz, où il mourut le 6 juillet 1795, à l'âge de quatre-vingts ans. Il a publié de

sa composition : 1° Cantates pour les dimanches et fêtes, Gœrlitz, 1757, in-4°. 2° Amusemens de musique; deux suites publiées en 1761 et 1762. 3° *Les trois jeunes hommes dans la fournaise*, oratorio, 1765, in-4°. On a aussi de Petri une dissertation concernant l'utilité de l'étude de la musique, intitulée : *Oratio sæcularis qua confirmatur conjunctionem studii musici cum reliquis litterarum studiis erudito non tantum utilem esse, sed et necessariam videri. Gorlicii, ex officina Fickelscheriana,* 1765, in-4° de 16 pages.

PETRI (JEAN-SAMUEL), écrivain didactique, naquit à Sorau le 1er septembre 1738. Bien que chantre, et conséquemment musicien, son père ne voulait pas lui permettre de se livrer à l'étude de la musique; mais il apprit les principes de cet art en fréquentant l'école du lieu de sa naissance, et fit des progrès sur le clavecin, sans avoir reçu les leçons d'aucun maître. A l'âge de seize ans on le choisit pour remplacer l'organiste nouvellement décédé, et il en remplit les fonctions, tirant toute son instruction de la musique des grands maîtres qu'il jouait sur l'orgue. Après neuf mois, l'organiste eut un successeur qui donna quelques leçons à Petri, et rectifia les erreurs où il était tombé. Ce fut alors qu'il trouva dans les pièces d'orgue de Bach et dans ses sonates des modèles de style qu'il étudia avec persévérance. Après que ses études universitaires furent terminées, il fut nommé professeur de musique à l'école normale de Halle. La connaissance qu'il fit en cette ville de Guillaume-Friedmann Bach lui fut d'un grand secours pour son instruction. En 1767, Petri reçut sa nomination de *cantor* à Lauban. Il y publia dans la même année la première édition de son traité élémentaire de musique. Cinq ans après, il fut appelé à Baudissin pour y remplir les mêmes fonctions. Il y est mort le 12 avril 1808, à l'âge de soixante-dix ans. Le livre par lequel Petri s'est fait connaître, est un des meilleurs qu'on ait écrits concernant les élémens de la musique instrumentale; la précision du style et la clarté des définitions y égalent l'exactitude des faits : ces qualités sont rares chez les écrivains sur la musique. L'ouvrage est intitulé : *Anleitung zur praktischen Musik, vor neuangehende Sænger und Instrumentspieler* (Introduction à la musique pratique, à l'usage des chanteurs et des instrumentistes commençans), Lauban, Christophe Wirth, 1767, in-8° de 164 pages. A peine Petri eut-il publié son ouvrage, qu'il conçut un nouveau plan plus étendu : il employa plusieurs années à la rédaction de ses additions, refondit tout le livre, et le donna sous le titre plus concis : *Anleitung zur praktischen Musik,* Leipsick, Breitkopf, 1782, in-4° de 484 pages. Le livre est divisé en trois parties : la première contient une histoire abrégée de la musique, depuis son origine jusqu'au dix-huitième siècle; la seconde, qui s'étend depuis la page 121 jusqu'à 282, traite des élémens de la musique, et la dernière renferme des traités complets, quoique peu étendus, de l'art de jouer de l'orgue, du clavecin, du violon, de la viole, du violoncelle, de la contrebasse et de la flûte. On a publié sous le nom de Petri un petit traité de l'art de jouer de l'orgue, intitulé : *Anweisung zum regelmæssigen und geschmackvollen Orgelspielen für neue augehende Organisten und solche Clavierspieler,* etc. Vienne, 1802, in-8° de 32 pages; mais cet opuscule n'est qu'un extrait de l'*Introduction à la musique.* Petri a écrit de la musique pour l'orgue et pour l'église : mais ces productions sont restées en manuscrit.

PETRI (CHRISTOPHE), *cantor* et maître d'école à Sorau, s'est fait connaître par un recueil de chansons avec accompagnement de piano, et par une cantate intitulée *Rinaldo ed Armida,* qui fut publiée en 1782. Quatre ans après il annonça six sonates faciles pour le clavecin qui ne paraissent pas avoir été imprimées.

PETRINI (FRANÇOIS), fils d'un harpiste de la musique du roi de Prusse, naquit à Berlin en 1744, et apprit de son père à jouer de la harpe. Son habileté surpassa bientôt celle de son maître. Le duc de Mecklembourg-Schwerin l'engagea à son service, vers 1765 ; mais Petrini resta peu de temps à la cour de ce prince, car il se rendit à Paris avant 1770. Il y fut bientôt un des professeurs les plus renommés pour cet instrument, et ses compositions eurent de la vogue jusqu'à l'époque où la musique de Krumpholtz les eut placées en second ordre. Petrini continua cependant d'enseigner la harpe et l'harmonie jusqu'en 1812. Il mourut à Paris en 1819, à l'âge de soixante-quinze ans. Cet artiste a publié de sa composition : 1° *Concertos pour la harpe :* 1er, œuvre 4e, Paris, Bailleur ; 2e, œuvre 7e, Paris, Lachevardière ; 3e, œuvre 18e, Paris, Cousineau ; 4e, Paris, Naderman. 2° *Sonates pour la harpe,* œuvres 1er, 3e, 5e, 9e, 10e, Paris, Cousineau ; op. 38, Paris, Naderman ; *Vive Henri IV,* op. 48, *ibid.;* Recueil de variations et de petits morceaux, op. 49, *ibid.* 3° Sonates pour l'exercice des pédales, œuvres 37 et 40, Paris, Cochet. 4° *Duos pour deux harpes,* nos 1, 2, 3, Paris, Naderman. 5° *Pots-pourris pour la harpe,* nos 1 à 6, Paris, Cousineau et Naderman. 6° *Airs variés pour la harpe,* en recueils et détachés, op. 2e, 8e, 13e, 14e, 15e, 16e, 17e, Paris, Cousineau ; op. 44e, 47e, Paris, Naderman ; Air tyrolien varié avec violon, op. 46, Paris, Richault. 7° *Recueils d'airs avec acc. de harpe,* op. 6e, 20e, 21e, 22e, 23e, Paris, Cousineau. 8° *Méthode pour la harpe,* Paris, Louis. Petrini est auteur d'un *Système d'harmonie,* qui fut publié en 1796, chez Louis. Plus tard il revit cet ouvrage, y fit des changemens, et le publia sous ce titre : *Étude préliminaire de la composition, selon le nouveau système de l'harmonie, en* 60 *accords,* Paris, chez l'auteur, 1810, in-4°. On voit par ce titre que Petrini n'avait pas cherché la simplicité dans son système.

Cet artiste a eu un fils (Henri), né à Paris vers 1775, qui fut harpiste comme lui, et qui mourut jeune. Il a publié deux livres de sonates pour la harpe, Paris, Cousineau ; deux pots-pourris *idem,* op. 3e et 5e, *ibid.;* trois recueils d'airs variés *idem,* op. 8e, 9e et 10e, *ibid.;* et un recueil de chansons avec accompagnement de harpe, op. 7e, *ibid.*

PETRINO (JACQUES), compositeur italien du seizième siècle, n'est connu que par un recueil de morceaux à plusieurs voix intitulé : *Jubilo di S. Bernardo con alcune canzonette spirituali a 3 e 4 voci,* Parme, 1589, in-fol.

PETROBELLI (FRANÇOIS), maître de chapelle de la cathédrale de Padoue, né à Bologne vers 1635, n'est connu que par ses ouvrages, dont on n'a pas la liste complète. Son premier œuvre paraît être un recueil de motets imprimé à Venise, en 1657. L'œuvre cinquième est intitulé : *Motetti e Litanie della B. V.,* et a paru à Anvers, chez les héritiers de P. Phalèse. C'est une réimpression d'une première édition dont la date est inconnue. L'œuvre huitième a pour titre : *Musiche sacre concertate con istromenti,* Bologne, Jacques Monti, 1670, in-4°. Il y a une deuxième édition de cet ouvrage, Bologne, 1690, in-4°. La dédicace est adressée au cardinal Rospigliosi. L'œuvre quinzième a pour titre : *Musiche da camera,* Venise, J. Sala, 1682, in-fol., en partition. Les autres ouvrages de ce compositeur sont : *Psalmi breves octo vocibus,* op. 17, Venise, 1684, in-4° ; *Salmi Dominicali a 8 voci,* op. 19. In Venezia, 1686, in-4° ; *Scherzi musicali per fuggir l'ozio,* op. 24, Venise, 1693, in-4°. Ce recueil contient des cantates et des airs à 2 et 3 voix, avec deux violons et basse continue.

PETRUCCI (OCTAVE), né vraisemblablement vers 1470, à Fossombrone, petite ville de l'État de l'Église, dont il ajoutait le nom au sien, paraît avoir été le premier

qui inventa et grava ou fit graver des caractères pour l'impression de la musique, avec toutes les ligatures et combinaisons en usage dans la notation de cette époque. Il obtint pour cette invention un privilége du gouvernement vénitien, qui défendait, sous de certaines peines, à toute autre personne, d'imprimer de la musique par des procédés semblables, ainsi que le prouvent ces mots placés à la fin du premier ouvrage sorti de ses presses : *Cum privilegio invictissimi Venetiarum quod nullum posset cantum figuratum imprimere sub pœna in ipso privilegio contenta*. Petrucci établit d'abord son imprimerie à Venise, et le premier produit qu'elle donna fut un livre de cinq messes de Josquin Deprès, où l'on trouve (à la fin de la basse) cette souscription : *Impressum Venetiis per Octavianum Petrutium Forosemproniensem die* 27 *decembris* 1502, in-4° obl. A cet œuvre succéda (le 24 mars 1503) un livre de cinq messes de Hobrecht. Au mois d'avril parut le second livre de messes de Josquin ; le 17 juin de la même année un livre de cinq messes de Brumel fut publié par Petrucci; le 15 juillet parurent cinq messes de Jean Ghiselain, et le 5 octobre, cinq messes de Pierre de Larue ; enfin le troisième livre de Josquin, contenant six messes comme le deuxième, fut encore publié dans la même année par Petrucci. Dans les années 1504 et suivantes il fit paraître un livre de cinq messes de Jean Mouton ; un de cinq messes d'Alexandre Agricola ; un livre qui renferme trois messes d'Antoine Fevin, la messe *le Vilayn jaloux*, de Robert Fevin, et une messe du quatrième ton de *Pierson ;* un livre de cinq messes de Henri Isaac ; un livre de cinq messes de *De Orto* ou *du Jardin ;* un livre de cinq messes de Gaspard, et un livre de messes de divers auteurs intitulé : *Missarum diversorum auctorum liber primus,* où l'on trouve les messes *Si dedero*, de Hobrecht ; *De Franza*, de Bassiron ; *Bringhs*, de Brumel ; *N'est-ce pas*, de Gaspard, et *de Sancto Antonio,* de Pierre de Larue. Ce livre fut suivi d'un recueil de fragmens de messes (*Fragmenta Missarum*), où l'on trouve deux *Asperges* de Fortvilla et de Compère ; deux *Gloria* des messes *de Beata Virgine* de Stocken et de Josquin ; le *Kyrie* de la même messe de *De Orto ;* la messe *Ferialis* de Josquin ; quatorze *Credo* de Busnois, de Regis, de Cardinal, d'Agricola, de Brumel, de Clibano, de Compère, de Josquin, et de Gaspard ; deux *Salve Sancta parens* de Josquin ; deux *Sanctus* du même compositeur, et deux *Vidi aquam* de Fortvilla et de Brumel.

Dans le même temps où Petrucci publiait à Venise toutes ces messes, il faisait aussi paraître des livres de motets à quatre et à cinq voix, dont les premières parties portent seulement le titre de *Motetti,* mais où le titre général de la partie de basse est : *Motectorum diversorum auctorum liber primus,* etc. Le premier livre, qui contient 47 motets [1], dont la plus grande partie est de Josquin Deprès, et le reste de Brumel et de Nicolas Craen, a pour souscription : *Impressum Venetiis per Octavium Petrutium Forosempronensium,* 1504, *die* 15 *septembris, cum privilegio,* etc. Le second livre, qui contient 39 motets de Bassiron, d'Agricola, de Compère, de Pierre de Larue et de Mouton, est daté du 10 décembre de la même année ; la date et le contenu du troisième livre me sont inconnus ; le quatrième livre, qui renferme 55 motets d'Alexandre Agricola, de Brumel, de Jérôme de Clibano, de Gaspard, de Ghiselin, de Bulkin, de Josquin Deprès, d'Érasme Lapicida, de Minot, de Jean Mouton, de Martini, d'Hobrecht, de Larue et de Turpin, a pour souscription : *Impressum Venetiis per Octavianum Petrutium Forosempronensium, die* 4 *junii salutis anno* 1505, etc. Le premier livre de motets à cinq voix de Pipelare, de Regis, de

[1] Et non 48, comme dit M. Kiesewetter, p. 94 de son Mémoire sur les musiciens neerlandais.

Deniset, de Gaspard, d'Hobrecht, de Crispin, d'Henri Isaac et de Josquin, renferme 18 morceaux, et porte la date de 1505. Outre ces intéressans recueils, Petrucci a aussi publié à Venise une collection de 150 chansons françaises et motets latins, sous le titre de *Canti cento cinquanta,* avec la date de 1503 ; neuf livres de chansons italiennes, sous le titre de *Frottole,* depuis 1504 jusqu'en 1508 : collection précieuse en ce qu'elle renferme les compositions de vingt-quatre compositeurs italiens peu connus, de la fin du quinzième siècle et du commencement du seizième, époque où les monumens de l'école italienne sont très-rares. Parmi ces compositeurs, on remarque les noms déjà signalés ailleurs de *de Antiquis, Antenori, Aaron, Ascanio, J. Brocchi, Marc Cara,* de Vérone, *Cariteo, Peregrino,* de Cesène, *Antoine Caprioli,* de Brescia, *Diomedes, Eneas, Luppati, Marchetti, Michel Pesenti, Nicolas de Padoue, Nicolas Pifaro, Rossi* ou *Rossini,* de Mantoue, *Timoteo* et *Tromboncini.* Enfin, Zacconi cite aussi (*Prattica di musica,* Venise, 1596, fol. 84) un recueil de chants à plusieurs parties publié à Venise en 1503, par Petrucci, sous le titre de *Hodecaton* (et non *Odhecaton,* comme on l'a imprimé par erreur).

Antérieurement à 1514, Petrucci transporta ses presses dans le lieu de sa naissance, vraisemblablement parce que le terme de son privilége étant arrivé, il n'en put obtenir le renouvellement. Dès cette année 1514 on le voit fixé à Fossombrone, où il publie le premier livre d'une collection de motets qui porte en tête une couronne impériale avec le titre de *Motetti della corona.* Ce premier livre contient 27 motets à 4 voix de Hylaire, Carpentras, Antoine Fevin, Jean Mouton, Longueval, Josquin Deprès, André de Silva, Brumel, Divitis (ou le Riche) et P. de Terrache. La souscription est : *Impressum Forosempronii per Octavianum Petrucium civem Forosemproniensem. Anno Domini* 1514 *die* 17 *Augusti,* in-4° obl. On ignore la cause qui a retardé la publication des autres livres de cette collection jusqu'en 1519, sans qu'on connaisse aucun autre ouvrage sorti des presses de Petrucci dans cet intervalle. Quoi qu'il en soit, le second livre, qui contient 25 motets d'Acaen, Eustache de Monte Regali, de l'Heritier, de Jacotin, de Lafage, de Lupi, de Maistre Jean, de J. Mouton, de Richafort et de Therache, est daté du 17 juin 1519; le troisième, contenant 16 motets de Josquin Deprès, de Carpentras, de Loyset, de Lebrun, de Michel, ecclésiastique de Vérone, et de Jean Mouton, porte la date du 7 septembre de la même année; enfin le quatrième et dernier livre, contenant aussi 16 motets, entre lesquels se trouve le *Verbum bonum et suave* à 6 d'Adrien Willaert, est daté du 31 octobre 1519. Après cette époque, on n'a plus de renseignemens sur la vie ni sur les travaux de Petrucci.

PETRUCCI (ANGELO), compositeur dramatique, n'est connu que par l'opéra de *Nitteti,* qu'il fit représenter à Mantoue, en 1766.

PETSCHKE (ADOLPHE-FRÉDÉRIC), candidat en théologie et directeur de l'Institut des sourds et muets de la Saxe électorale à Leipsick, naquit en 1759 dans cette ville, et y mourut le 7 avril 1822. Il a publié sous le voile de l'anonyme un supplément à la méthode de piano de Merbach, intitulé : *Anhang zu Merbachs Clavierschule,* Leipsick, 1784, in-4°. L'année suivante il fit aussi paraître : *Versuch eines Unterrichts zum Clavierspielen* (Essai d'une instruction pour l'art de jouer du piano), *ibid.,* 1785.

PETZ (JEAN-CHRISTOPHE), né à Munich dans la seconde moitié du dix-septième siècle, y fut d'abord attaché comme simple musicien de la cour, puis entra au service du prince électoral de Cologne, à Bonn, en qualité de maître de chapelle, et fut en dernier lieu appelé à Stuttgard, où il mourut en 1716, avec le titre de maître

de chapelle du duc de Wurtemberg. Il a fait imprimer de sa composition : 1° *Sonate a tre cioè 2 violini, violoncello e basso continuo,* op. 1, Augsbourg, 1701. 2° *Prodromus optatæ pacis,* op. 2, *ibid.*, 1703, in-folio. Cet ouvrage consiste en psaumes à 4 voix, trois instrumens et basse continue. 3° *Sonate da camera a flauti e basso,* op. 3, *ibid.* 4° *Jubilum Missale,* ibid., 1706 : collection de messes solennelles. 5° *Corona stellarum duodecim,* Stuttgard, 1710 : collection de douze motets à quatre voix, 2 violons et basse continue pour l'orgue.

PETZOLD (GUILLAUME-LEBRECHT), fils d'un pasteur protestant, est né le 2 juillet 1784, à Lichtenhayn, village de la Saxe (cercle de Misnie). Son père voulant lui faire embrasser une profession à la fois industrielle et artistique, le conduisit au mois d'avril 1798 à Dresde, où il entra dans les ateliers de Charles-Rodolphe-Auguste Wenzky, facteur d'orgues et de pianos de la cour. Après cinq années passées en apprentissage chez cet habile artiste, Petzold partit pour Vienne avec une lettre de recommandation de Wenzky pour son confrère M. Walther. Il travailla dans les ateliers de celui-ci jusqu'au mois de décembre 1805, puis se rendit à Paris, où il forma, au mois d'avril 1806, une association avec M. J. Pfeiffer (*voyez* ce nom) pour la fabrication de pianos, d'après un nouveau système. Les premiers produits de cette association furent un nouvel instrument dans la forme d'un piano pyramidal, auquel M. Petzold donna le nom d'*harmomelo,* et un piano triangulaire, qui furent l'objet d'un rapport favorable d'une commission composée de Cherubini, Méhul, Catel, Gossec et Jadin. A l'exposition des produits de l'industrie nationale qui eut lieu cette même année (1806), M. Petzold rendit public son nouveau système de tables prolongées dans les pianos carrés; système alors peu remarqué, parce qu'il n'était encore qu'ébauché, mais qui fut cependant le signal de la transformation complète que le piano a éprouvée depuis lors, et le précurseur des immenses modifications qui se sont aussi opérées dans l'art de jouer de cet instrument, et dans la musique qu'on a écrite pour lui. Le prolongement de la table des pianos carrés avait pour objet d'augmenter l'intensité du son; mais il conduisait à un changement dans la disposition du mécanisme; car il éloignait les marteaux des cordes, et conséquemment obligeait à allonger leur lévier pour les lancer avec plus de force vers les cordes. Pour atteindre ce but, M. Petzold dut substituer un nouvel échappement libre à l'ancien *chasse-marteau,* trop faible pour le lévier sur lequel il devait agir. Mais l'action des marteaux, devenue beaucoup plus énergique, exigea des cordes plus fortes pour résister à la percussion; or, la puissance de ces cordes exerça sur les instrumens une force de traction qui rendit nécessaire une construction plus solide des caisses. De tout cela résulta une puissance de son auparavant inconnue, réunie au moelleux et à des moyens nouveaux d'expression. Ce progrès considérable du piano carré fit comprendre aux autres facteurs la nécessité de changer aussi le système de construction du piano à queue, pour lui conserver sa supériorité comme piano de concert; et dès lors toutes les recherches se tournèrent vers l'augmentation de la puissance sonore. C'est donc en réalité à M. Petzold qu'il faut rapporter l'honneur de l'émulation qui s'est développée dans ces recherches depuis trente ans, car cette émulation commença à l'époque du succès des pianos carrés à longues tables.

Le terme de l'association de MM. Petzold et Pfeiffer étant arrivé en 1814, chacun d'eux prit un établissement séparé. C'est de cette époque que date la brillante réputation de M. Petzold pour la fabrication des pianos carrés : les meilleurs furent longtemps ceux qui sortirent de ses ateliers, et M. Pape (*V.* ce nom) fut le premier qui lui enleva la palme, en joi-

gnant à une excellente qualité et à une grande puissance de son, des conditions parfaites de solidité.

Plusieurs témoignages de considération ont été donnés à M. Petzold par des jurys et par des sociétés savantes. Il est encore considéré comme un des bons facteurs de pianos à Paris.

PEUTINGER (CONRAD), philologue et jurisconsulte, naquit à Augsbourg le 15 octobre 1465, et mourut dans la même ville le 28 décembre 1547. Il cultiva non-seulement les sciences et les lettres avec succès, mais les arts, et particulièrement la musique. On lui doit la préface d'une intéressante collection de motets, rassemblée par les médecins Grimmius et Wirsung, et qui fut publiée à Augsbourg, en 1520, sous le titre de *Liber selectarum cantionum quas vulgò Mutetas appellant*.

PEVERNAGE (ANDRÉ), musicien distingué, naquit à Courtray en 1541, et y apprit la musique dans la maîtrise de la collégiale, où il était enfant de chœur. Plus tard il obtint le titre de directeur de cette maîtrise. Paquot dit que cet artiste épousa, le 15 juin 1574, une veuve nommée *Marie Macges*; mais il s'est trompé sur le nom de cette femme, ou bien Pevernage aurait été marié deux fois, car dans l'inscription qui fut placée sur son tombeau, sa veuve est nommée *Marie Haecht*. On ignore les motifs qui firent abandonner par Pevernage la place de maître de musique de la collégiale de Courtray, pour la position de simple musicien à la cathédrale d'Anvers. Quoi qu'il en soit, les dix ou douze années qu'il passa dans cette dernière ville furent les plus brillantes de sa carrière; il y publia ses propres ouvrages, quelques collections de pièces de divers auteurs dont il dirigea les éditions, et établit dans sa maison des concerts hebdomadaires où il faisait entendre les plus beaux morceaux des compositeurs italiens, français et belges. Il mourut à Anvers le 30 juillet 1589, quelques mois après la perte de sa fille, décédée à l'âge de douze ans. Paquot dit que Pevernage n'était âgé que de 47 ans; il s'est trompé, car l'épitaphe placée sur son tombeau lui en donne 48. Cette épitaphe est ainsi conçue :

M Andreæ Pevernagio
Musico excellenti,
Hujus ecclesiæ phonasco,
Et Mariæ filiæ,
Maria Haecht vidua et FF. M Poss.
Obierunt hic XXX Julii, ætat. XLVIII.
Illa II Febr ætat. XII M. D. LXXXIX.

On connaît de Pevernage les compositions dont les titres suivent : 1° Chansons à cinq parties, Anvers, 1574, in-4° obl. 2° *Cantiones sacræ seu motettæ* 6, 7 *et* 8 *vocum*, ibid., 1578. 3° Chansons spirituelles à 5 parties, livre 1er, Anvers, P. Phalèse, 1589, in-4°. La suite de cet ouvrage fut publiée après la mort de l'artiste, savoir le 2e et le 3e livres en 1590, et le 4e en 1591. Les héritiers de Pevernage ont aussi publié les compositions qu'il avait laissées en manuscrit, sous les titres suivans : 4° *Missæ quinque, sex et sept. voc.*, Anvers, P. Phalèse, 1593, in-4°. 5° *Laudes vespertinas Mariæ, hymnos venerabilis Sacramenti, hymnos sive cantiones Natalitias* 4, 5 *et* 6 *voc.*, ibid., 1604, in-4° obl. Quelques morceaux de Pevernage ont été insérés dans une collection recueillie par le compositeur anglais Philipps (*V.* ce nom), et publiée sous ce titre : *Melodia Olympica di diversi eccellentissimi musici a* 4, 5, 6 *e* 8 *voci*, Anvers, P. Phalèse, 1594, in-4° obl., ainsi que dans un autre recueil intitulé *Musica divina di XIX autori illustri a* 4, 5, 6 *e* 7 *voci, nuovamente raccolta da Pietro Phalesio e data in luce*, ibid., 1595, in-4° obl. Pevernage a rassemblé lui-même une collection de madrigaux à 4, 5, 6, 7 et 8 voix, sous le titre d'*Harmonie céleste, chansons de différens auteurs*, Anvers, Phalèse, 1583, in-4°; il s'y trouve quelques morceaux de sa composition. Une deuxième édition de

ce recueil a été publiée sous le titre italien : *Harmonia celeste. Di diversi eccellentissimi musici a 4, 5, 6, 7 e 8 voci, nuovamente raccolta per Andrea Pevernage, e data in luce, nella quale si contengono i più eccellenti madrigali che oggi si cantino*, ibid., 1593, in-4° obl.

PEWERL ou PEUERL (PAUL), compositeur allemand, paraît avoir vécu au commencement du dix-septième siècle, à Nuremberg. Draudius indique de la composition de cet artiste : 1° *Miroir du monde, nouvelles chansons allemandes joyeuses et tristes à 5 voix*, Nuremberg, 1618, in-4°. 2° *Quelques pavanes, entrées, gaillardes, courantes et danses à 4 parties, applicables à tous les instrumens à cordes*, ibid., 1618, in-4°.

PEXENFELDER (MICHEL), jésuite, né en 1613, à Amstorff, en Bavière, fit ses études à Passau, et enseigna la rhétorique à Landshut, pendant 22 ans. Il mourut dans cette ville vers 1680. On a sous son nom un livre intitulé : *Apparatus eruditionis tam rerum quam verborum per omnes artes et scientias*, Nuremberg, 1670, in-4°, et Sulzbach, 1687, in-8°. Il y traite de la musique dans les chapitres 43°, 48° et 59°.

PEZELIUS (JEAN), ou PEZEL, ou même BEZEL, chanoine régulier de l'ordre de Saint-Augustin, naquit en Autriche dans la première moitié du dix-septième siècle. En 1672 il entra dans un monastère de son ordre à Prague ; mais il le quitta furtivement l'année suivante, et se retira à Bautzen, où il embrassa la religion réformée, et où il eut le titre bizarre de *fifre de la ville*. Adelung assure qu'il a été directeur de musique de l'école de Saint-Thomas, à Leipsick. Pezelius était un bon musicien, fort laborieux, qui a publié de sa composition : 1° *Musica vespertina Lipsiaca, oder Leipzigische Abend-Musik von* 1-5 *Stimmen*, Leipsick, 1669, in-4°. 2° *Hora decima, ou composition musicale pour jouer avec des instrumens à vent vers 10 heures avant midi, à 5 parties*, ibid., 1669, in-4°. 3° Composition musicale pour instrumens à vent, consistant en 40 sonnets à 5 parties, *ib.*, 1670, in-fol. 4° Airs sur les *idées abondantes*, Leipsick, 1673. in-fol. 5° Jouissances musicales de l'âme, Leipsick, 1675, in-4°. 6° Entrées à 4 parties, particulièrement pour un cornet et trois trombones, *ibid.*, 1683, in-4°. 7° *Bicinia variorum instrumentorum ut a V. cornet., fl. clarinis, clarin. et fagotto, cum appendice a 2 Bombardinis vulgo* chalumeau *et fagotto*, Leipsick, 1674, 1675 et 1682, in-4°. Une deuxième édition de cet ouvrage a été donnée à Leipsick, en 1685, in-4°. 8° *Deliciæ musicales, ou musique gaie consistant en sonates, allemandes, ballets, gavottes, courantes, sarabandes et gigues, à 5 parties, savoir, 2 violons, 2 violes et basse continue*, Francfort, 1678, in-4°. 9° *Opus musicum sonatarum præstantissimarum senis instrumentis instructum, ut 2 violinis, 3 violis et fagotto, adjuncto B. C.*, Francfort, 1686, in-fol. 10° Musique à 5 instrumens à vent, consistant en entrées, allemandes, ballets, courantes, sarabandes, etc., pour 2 cornets et 3 trombones, Francfort, 1684, in-4°. 11° Entrées en 2 parties, Leipsick, 1676, in-8°. 12° Une année complète sur les Évangiles, à 4 et 5 parties instrumentales, *ibid.*, 1678. 13° *Musica curiosa Lipsiaca*, consistant en sonates, allemandes, courantes, ballets, etc., pour jouer sur un, deux, trois, quatre ou cinq instrumens, *ibid.*, 1686. On a aussi de cet artiste trois livres sur la musique dont l'objet est inconnu, et qui ont pour titres : 1° *Observationes musicæ*, Leipsick, 1678, in-4° ; *idem*, *ibid.*, 1683, in-4°. 2° *Infelix musicus*, Leipsick, 1678, in-4°. 3° *Musico Politico Prattica*, ibid., 1678, in-4°. Ces trois ouvrages sont cités par Lipenius (*Bibliot. Enucl.*, p. 976).

PEZOLD (GUSTAVE), chanteur de la cour de Stuttgard, est né le 3 juin 1800, à Mœringen. Après le décès prématuré de

son père, il fut admis à l'hospice des orphelins de Stuttgard, à l'âge de dix ans. Il y apprit le chant et le piano, et débuta au théâtre, avant d'avoir atteint sa quatorzième année, dans *la Flûte enchantée* de Mozart ; puis sa voix ayant pris le timbre d'une bonne basse, il quitta en 1818 l'école où il avait été élevé, et prit un engagement au théâtre de Stuttgard. Des voyages qu'il a faits depuis 1825 dans plusieurs parties de l'Allemagne, lui ont fourni les occasions de chanter avec succès aux théâtres de Berlin, de Munich, de Hanovre, et de la Porte de Carinthie, à Vienne. Il est maintenant considéré comme un des bons acteurs allemands, pour son emploi.

PFAFF (MARTIN), directeur de musique du régiment de Neugebauer, en garnison à Fribourg, en 1795, est auteur de la musique de deux opéras mentionnés dans l'Almanach théâtral de Gotha (ann. 1796, p. 151), sous ces titres : 1° *Die Lyranten* (?); 2° *Les Comédiens de Quirlewitsch*.

PFEFFINGER (PHILIPPE-JACQUES), né à Strasbourg en 1766, fit ses études de musique sous la direction de Ph. J. Schmidt. En 1790 les places de maître de musique de la ville et du Temple neuf lui furent confiées. Ce fut alors que ses liaisons avec Pleyel, maître de chapelle de la cathédrale, lui firent faire des progrès dans la composition. En 1791 il suivit cet artiste célèbre en Angleterre, et demeura six mois à Londres, où Haydn se trouvait alors. Fixé à Paris depuis 1794, Pfeffinger s'y livra à l'enseignement et à la composition. Il mourut dans cette ville en 1821, à l'âge de cinquante-cinq ans. Parmi ses ouvrages, on remarque : 1° Grand trio pour piano, cor ou violon et violoncelle, Paris, Carli. 2° *Vive Henri IV*, varié pour piano, violon et violoncelle, *ibid*. 3° Sonate concertante pour piano à 4 mains, op. 16, Paris, Richault. 4° Des fantaisies, des caprices et des pots-pourris pour piano, Paris, Richault et Carli. Pfeffinger a écrit pour l'Académie royale de musique *Zaïre*, opéra en 3 actes, qui a été répété en 1809, mais qu'on n'a pas représenté.

PFEIFFER (AUGUSTE), docteur en théologie et surintendant à Lubeck, naquit à Lauenbourg, en Saxe, le 27 octobre 1640. A l'âge de cinq ans, il tomba du haut de la maison habitée par ses parens, et parut avoir perdu la vie quand on le releva. Sa sœur, voulant le mettre dans le linceul, le piqua par hasard avec son aiguille, et cet accident le fit revenir à la vie. Les études qu'il fit aux universités de Hambourg et de Wittenberg développèrent en lui le goût des langues orientales : il y fit de si grands progrès qu'il en savait, dit-on, un grand nombre. En 1671 il devint doyen de Meelzibor, en Silésie, puis occupa diverses positions à Oels, Stroppen, Meissen et Leipsick. Appelé à Lubeck en 1690, il y exerça les fonctions de surintendant, et y mourut le 11 janvier 1696. Dans ses *Antiquitates Hebraicæ selectæ* (Leipsick, 1689, in-12), il traite *De Neginoth aliisque instrumentis musicis Hebræorum*. Cet opuscule a été réimprimé dans les *Opera philologica* de ce savant, Utrecht, 1704, 2 vol. in-4°. Ugolini l'a inséré dans son Trésor des antiquités sacrées, t. 32, p. 801. Pfeiffer a aussi traité de la musique dans la thèse qu'il a soutenue à Wittenberg pour obtenir le grade de maître ès arts, et qu'il a publiée sous le titre de *Diatribe philologica de poesi Hebræorum veterum ac recentiorum*, Wittenberg, 1670, in-4°.

PFEIFFER (JEAN-PHILIPPE), docteur en théologie, naquit à Kœnigsberg le 19 février 1645, et mourut le 10 décembre 1695. Il a traité de la musique des anciens dans son livre intitulé *Antiquitatum græcorum gentilium sacrarum, politicarum, militarium et œconomicarum libri IV* (Kœnigsberg, 1689, et Leipsick, 1707, in-4°), *lib*. 2, *cap*. 64.

PFEIFFER (JEAN), né à Nuremberg le 1er janvier 1697, y apprit la musique et

continua l'étude de cet art pendant qu'il suivait les cours des universités de Halle et de Leipsick. Le comte de Reuss l'employa d'abord comme directeur de sa musique dans sa terre de Slaitz ; mais après six mois de séjour chez ce seigneur, il entra en 1720 au service du duc de Saxe-Weimar, en qualité de premier violon. Le mérite de ses compositions lui fit obtenir le titre de maître de concert en 1726, et le duc Ernest-Auguste s'en fit accompagner dans ses voyages en Hollande et en France, pendant les années 1729 et 1730. En 1734 Pfeiffer reçut sa nomination de maître de chapelle à Bayreuth, avec le titre de conseiller de la cour. Il mourut dans cette ville en 1761, à l'âge de soixante-quatre ans. Cet artiste a laissé en manuscrit beaucoup de musique d'église, des pièces de clavecin et des symphonies pour l'orchestre, qui étaient estimées en Allemagne vers le milieu du 18ᵉ siècle.

PFEIFFER (AUGUSTE-FRÉDÉRIC), né à Erlang le 13 janvier 1748, y fut professeur de langues orientales, bibliothécaire de l'université, et conseiller de cour. Il est mort le 15 juillet 1817. On a de lui une dissertation sur la musique des Hébreux intitulée : *Von der Musik der alten Hebræer,* Erlang, 1779, in-4° de 59 pages et une planche.

PFEIFFER (TOBIE-FRÉDÉRIC), né dans le duché de Weimar, vers le milieu du dix-huitième siècle, se fit acteur d'opéra en 1778, et entra dans la troupe de Joseph Seconda; mais dégoûté de cette profession, après dix-sept années d'exercice, il se retira à Dusseldorf, et s'y livra à l'enseignement de la musique, vers 1795. Il vivait encore dans cette ville en 1805. Cet artiste s'est fait connaître comme compositeur dramatique, par un prologue en musique intitulé : *Die Freunden der Redlichen* (les Plaisirs des justes), qu'il fit représenter à Leipsick, en 1789. En 1801 il a fait graver plusieurs airs variés pour le piano, et une cantate pour la paix, avec acc. de piano.

PFEIFFER (FRANÇOIS-ANTOINE), virtuose sur le basson, né à Vendischbuck, dans le Palatinat, en 1750, fut d'abord contrebassiste à Mannheim, d'où il passa dans la chapelle de l'électeur de Mayence. Ce fut alors qu'il abandonna la contrebasse pour le basson. En 1785 il entra au service du duc de Mecklembourg. Il mourut à Ludwigslust en 1792, à l'âge de quarante-deux ans. On a gravé de sa composition : 6 quatuors pour basson, violon, alto et basse, op. 1, à Berlin, chez Hummel.

PFEIFFER (....), facteur d'orgues à Stuttgard, naquit à Heilbronn vers le milieu du 18ᵉ siècle, et fut élève de Fries, facteur renommé de cette ville. En 1785 il construisit à Bietigheim un instrument à 2 claviers, pédale et 22 jeux. Plus tard il a fait à Stuttgard plusieurs autres ouvrages estimés. Vers 1800 il fabriquait aussi de petits pianos qui étaient recherchés.

PFEIFFER (J.-M.), musicien allemand qui paraît avoir vécu à Mannheim vers 1780, et plus tard à Londres, n'est connu que par ses productions, parmi lesquelles on remarque : 1° Sonate à 4 mains pour le piano, Mannheim, Heckel. 2° *Il Maestro e lo scolaro, o Sonata facile a 4 mani per il piano forte,* ibid. Cette pièce a obtenu un brillant succès en Allemagne, car on en a fait des éditions à Bonn, à Hambourg, à Hanovre, à Mayence et à Munich. 3° Trois pièces de concert pour piano, flûte et violoncelle, Londres, 1789, Bland. 4° Douze petites pièces caractéristiques pour le clavecin, *ibid.* 5° 6 chansons anglaises et 6 ariettes italiennes, avec accompagnement de piano, 1ᵉʳ livre, *ibid.* 6° *Idem,* 2ᵐᵉ livre, *ibid.*

Quelques autres musiciens du nom de *Pfeiffer* ont publié des compositions de différens genres; mais on ne possède pas de renseignemens sur leur personne. L'un d'eux, F. Pfeiffer, paraît être un professeur de musique à Vienne, actuellement vivant : on lui attribue des variations pour violon, Vienne, Haslinger; des variations pour flûte avec piano, Vienne,

Mechetti ; des variations pour czakan, avec piano, sur un thême du *Siége de Corinthe*, op. 21, Vienne, Cappi ; des pièces de guitare, *ibid.*; des variations pour piano, op. 8. Vienne, Mechetti ; des danses et valses, Vienne, Weigl et Artaria ; un trio pour violon, alto et guitare, op. 16, Vienne, Czerny, etc. Un flûtiste, nommé A. Pfeiffer, qui paraît aussi demeurer à Vienne, a, dans les dernières années, publié quelques morceaux pour son instrument.

PFEIFFER (MICHEL-TRAUGOTT), né à Würzbourg dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a mérité que son nom fût transmis à la postérité par ses travaux pour la réalisation des vues de Pestalozzi concernant l'enseignement de la musique, et par l'organisation de cet enseignement dans l'Institut d'Yverdun, en 1804. On trouvera dans la notice sur Nægeli (*V.* ce nom) la division imaginée par Pfeiffer pour rendre plus facile la conception des élémens de la musique. Dès 1809 Nægeli fit connaître les procédés de ce professeur, dans un petit écrit intitulé : *Die Pestalozzische Gesangbildunglehre nach Pfeiffers Erfindung* (la Méthode de chant pestalozzienne, d'après l'invention e Pfeiffer). En 1810, les élémens du travail de Pfeiffer furent réunis et mis en ordre par Nægeli, qui en forma un volume plus substantiel, dont on peut voir l'analyse dans la notice de celui-ci. Plus tard, on a aussi publié sous les noms de Pfeiffer et Nægeli un recueil de tableaux pour les écoles populaires de musique intitulé : *Musicalisches Tabellenwerk für Volkschulen zur Herausbildung für den Figuralgesang*, Zurich, 1828. On manque de renseignemens sur la fin de la carrière de Pfeiffer.

PFEIFFER (J.), né à Trèves en 1769, exerça d'abord la profession de tourneur, puis entra dans l'atelier d'un facteur de pianos à Schelestadt, vint se fixer à Paris vers 1801, et y établit une manufacture de ces instrumens. En 1806 il forma une association avec M. Petzold (*V.* ce nom), et fut spécialement chargé de la partie commerciale de la maison qu'ils établirent pour ce genre de fabrication. Séparé de M. Petzold en 1814, M. Pfeiffer se fit alors une honorable réputation par ses pianos carrés à deux cordes. Vers 1830 il a fait connaître un petit instrument de son invention, sous le nom de *Harpolyre ;* il le croyait destiné à remplacer avantageusement la guitare, parce qu'il était aussi portatif et offrait plus de ressources et des sons plus puissans : cependant cet instrument n'a point eu de succès. M. Pfeiffer a exhibé ses instrumens dans les diverses expositions des produits de l'industrie française, et a fait imprimer un *Mémoire adressé à MM. les membres composant le jury de l'exposition de* 1823 (Paris, in-4° de 16 pages), où il rendait compte de ses travaux depuis 1806. M. Pfeiffer vit encore à Paris.

PFEIL (JEAN-AUGUSTE), magister et pasteur à Corbetha, près de Mersebourg, a fait imprimer un sermon qu'il a prononcé en 1823, à l'occasion de l'inauguration de l'orgue dans l'église de ce lieu, sous ce titre : *Die Orgel. Eine Altarrede und Predigt bei der Einweihung der Orgel am Kirchwichfeste* 1823 *in der Kirche zu Corbetha,* Mersebourg, 1824, in-8° de 16 pages.

PFEILSTICKER (FRANÇOIS), clarinettiste allemand, chef de musique du 7me régiment d'infanterie en garnison à Paris pendant les années 1802 et 1803, a fait graver de sa composition : 1° Concerto pour clarinette, op. 1, Paris, Pleyel. 2° Des valses pour divers instrumens, *ibid.* 3° Concerto pour flageolet avec orchestre, *ibid.*

PFISTER (JACQUES), facteur d'instrumens, né à Offerbaum, près de Würzbourg, le 1er janvier 1770, apprit d'abord la profession de menuisier, et travailla à Mayence, à Mannheim, et en dernier lieu à Vienne, où il s'instruisit dans la fabri-

cation des pianos chez Walther et Brodmann. En 1800 il établit une fabrique d'instrumens à Würzbourg, et il a été depuis lors considéré comme un des bons facteurs de pianos de cette partie de l'Allemagne.

PFISTERER (K.-L.), compositeur de musique d'église à Munich, actuellement vivant, ne m'est connu que par quelques-uns de ses ouvrages, dont voici les titres : 1° *Deutsche Messe für den heil. Ostertag,* etc. (Messe allemande pour le jour de Pâques, à une voix et orgue, avec trois voix d'accompagnement *ad libitum,* op. 9, Munich, Sidler. 2° Messe allemande pour une voix obligée et trois voix *ad libitum,* 2 violons, 2 clarinettes, 2 cors, contrebasse et orgue, op. 10, Munich, Aibl. 3° 6 Chants allemands pour la semaine sainte, à quatre voix et orgue, *ibid.*

PFLEGER (AUGUSTIN), musicien allemand qui vivait vers le milieu du dix-septième siècle, fut d'abord maître de chapelle de l'électeur de Saxe, puis alla vers 1665 diriger la musique de la chapelle du duc de Holstein-Gottorp, et se fixa ensuite à Schlakewerde, en Bohême. On a de sa composition : *Psalmi, Dialogi et Motettæ,* Dresde, 1661, in-4°. Il a laissé aussi en manuscrit : *Bicinia et Tricinia in parochias dominicas et festivales.*

PFREUMDER (JEAN-CHRISTOPHE), *cantor* à l'église et au gymnase de Heilbronn, au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer un petit traité élémentaire sur le chant, sous ce titre : *Richtige Unterweisung zur Singkunst* (Instruction exacte sur l'art du chant). Strasbourg, 1629, 2 feuilles in-8°.

PFUHL (ABRAHAM), né à Nuremberg le 6 décembre 1681, y commença ses études et les termina à l'université d'Altdorf. Après avoir rempli pendant cinq ans les fonctions de *cantor* à Furth, près de sa ville natale, il se fixa à Nuremberg, en qualité de professeur de clavecin et de contrepoint. Il mourut le 15 juillet 1723, à l'âge de quarante-deux ans. Plusieurs cantates et des pièces de clavecin ont été publiées par lui, à Nuremberg.

PHALETUS (JÉRÔME), de Sénonnes, écrivain du seizième siècle, est auteur d'un poëme *De Laude Musicæ,* dont Bordenave rapporte les premiers vers dans son livre : *De l'estat des églises cathédrales et collégiales* (p. 557).

PHANTY (....), chef d'orchestre, d'abord attaché, vers 1785, à la troupe ambulante de Tilly, puis en 1794 et dans les années suivantes au théâtre de Schleswig. Il a écrit la musique des opéras : 1° *Doctor Fausts Leibgürtel* (la Ceinture du docteur Faust). 2° *Don Sylvio de Rosalva,* représenté au théâtre de Schleswig, dans le mois de février 1796° 3° Quelques ballets.

PHÉMIUS, d'Ithaque, musicien célébré par Homère (*Odyss., lib.* 1, *v.* 154; *lib.* 17, *v.* 263; *lib.* 22, *v.* 231), qui le représente comme un chantre inspiré des dieux. C'est lui qui, par le chant de ses poésies mises en musique, égayait les festins des amans de Pénélope. Eustathe (*in Odyss., lib.* 3, *p.* 1566, *ed. Rom.*) dit qu'il était frère de Démodoque, qu'il accompagna Pénélope à Ithaque lorsqu'elle alla y épouser Ulysse, et qu'il était auprès de cette princesse en la même qualité que son frère auprès de Clytemnestre. L'auteur de la vie d'Homère, attribuée à Hérodote, assure que Phémius s'établit à Smyrne, qu'il y enseigna la grammaire et la musique, et qu'il y épousa Crithéïde, qui d'un commerce illégitime avait eu pour fils Homère même, dont l'éducation fut dirigée par Phémius, qui l'avait adopté.

PHILALETHES. *V.* REBS (CHRÉTIEN-GOTTLOB).

PHILAMMON, de Delphes, était frère jumeau d'Autolyque, aïeul maternel d'Ulysse. Le scoliaste d'Apollonius de Rhodes dit, d'après Phérécyde, que ce fut lui et non Orphée qui accompagna les Argonautes dans leur expédition. Philammon

fut le deuxième qui remporta aux jeux pythiques les prix de poésie et de musique. Plutarque lui attribue l'institution des chœurs de musique dans le temple de Delphes, et la composition de plusieurs airs ou chants appelés *Nomes,* dont il ne paraît pas cependant avoir été l'inventeur.

PHILIBERT-JAMBE-DE-FER. *Voyez* JAMBE-DE-FER (PHILIBERT).

PHILIDOR (MICHEL DANICAN), musicien de la chapelle de Louis XIII, né dans le Dauphiné vers le commencement du dix-septième siècle, se livra dans sa jeunesse à l'étude du hautbois, et y acquit une habileté jusqu'alors inconnue en France. Arrivé à Paris, il se fit entendre devant Louis XIII qui, charmé de son talent, dit qu'il avait retrouvé *un second Philidor*. Ce Philidor, ou plutôt *Filidori,* de Sienne, était un célèbre hautboïste qui avait joué à la cour quelques années auparavant. Depuis ce temps, le nom de *Philidor* resta à Danican, qui le transmit à sa famille, et qui, admis dans la chapelle du roi, se fixa à Paris où il mourut dans un âge avancé, laissant deux fils dont les notices se trouvent dans les articles suivans.

PHILIDOR (MICHEL DANICAN), fils aîné du précédent, né à Paris, vers 1635, hautboïste comme son père, fut attaché, en 1658, à la chapelle du roi et à sa musique particulière. Il a composé la musique du ballet, *Diane et Endymion,* et des opéras *La princesse de Crète,* et *le Mariage de la grosse Cateau,* qui se trouvaient dans le vingt-cinquième volume d'une collection manuscrite de musique française dédiée à Louis XIV par son frère (*voyez* l'article suivant). Il eut deux fils et une fille, nommés Michel, François et Fanchon Philidor (*Voyez* ces noms). La Borde, qui confond cet artiste avec son fils aîné, lui donne pour fils le compositeur François-André Danican Philidor, né, selon lui, en 1726; en sorte qu'ayant au moins vingt ans en 1658, lorsqu'il entra dans la musique du roi, il aurait été âgé d'au moins quatre-vingt-onze ans à la naissance de ce fils. Son frère n'était pas Pierre Danican, comme le dit le même écrivain, mais André.

PHILIDOR (ANDRÉ DANICAN), second fils de l'ancien Michel, fut admis dans la musique du roi comme violiste, en 1671. Ayant obtenu sa vétérance en 1703, il eut le titre de *noteur* et de garde de la musique de la chapelle et de la chambre du roi. Il mourut à Versailles en 1727. Le nom de cet artiste mérite d'être conservé pour un éminent service rendu à l'histoire de la musique, par une collection de monuments de la musique française qu'il copia de sa main, et qu'il dédia à Louis XIV. Cette collection, recueillie après la révolution, a été transportée à la bibliothèque du Conservatoire; malheureusement un accident en a fait perdre plusieurs volumes. Toute la musique contenue dans cette collection est en partition, avec l'indication des instrumens alors en usage. Le premier volume renferme les airs les plus anciens (depuis 1540) de la Bretagne, du Poitou, de la Champagne et de la Lorraine; les airs composés pour des circonstances remarquables des règnes des rois de France, depuis Henri III jusqu'à Louis XIV; quelques morceaux des anciens rois des violons, tels que Constantin et Dumanoir. Les 2e et 3e volumes contiennent la musique des ballets dansés à la cour depuis 1582 jusqu'en 1649. Les volumes depuis le nº 4 jusqu'au seizième renferment la musique des grands ballets qui ont été dansés à la cour au commencement du règne de Louis XIV, et antérieurement à l'établissement de l'Opéra. Quelques volumes renferment la musique originale des comédies de Molière. On trouve dans un autre la musique des ballets qu'on dansait au collége des jésuites : cette musique est de Beauchamps, de Desmatins et de Collasse. Parmi les volumes égarés, on regrette les dix-septième et vingt-sixième qui contenaient les airs composés

par les violons de la grande bande des vingt-quatre, sous Louis XIII et Louis XIV, ainsi que le vingt-cinquième, où se trouvaient les compositions des membres de la famille des Philidor. Pour plus de détails, voyez ma notice sur cette collection, dans le deuxième volume de la *Revue musicale* (pages 9-13).

André Philidor a eu deux fils, Pierre et Jacques Philidor, dont on trouvera ci-après les notices.

PHILIDOR (MICHEL DANICAN), fils aîné de Michel II, naquit à Paris, vers 1675. Il eut, à l'âge de dix-huit ans, le titre de *basse de hautbois* (basson) de la grande écurie, et fut admis dans la musique de la chambre du roi en 1702. Ayant obtenu sa pension de retraite en 1724, il alla se fixer à Dreux, où il se maria en secondes noces et eut un fils devenu célèbre (François-André), dont il sera parlé plus loin. De son premier mariage étaient nés trois autres fils, dont il sera parlé ci-après. Michel Philidor composa la musique d'une pastorale dont les airs de ballets ont été publiés en 1703, à Amsterdam, chez Étienne Roger, sous ce titre : *L'Amour vainqueur, pastorale, chantée devant S. M. le* 13 *août* 1702, *composé par le fils aîné de Philidor aîné*. Quelques autres morceaux de la composition de Michel Danican Philidor se trouvaient dans le vingt-cinquième volume de la collection de son oncle. On a aussi gravé de lui un livre de pièces pour le basson, à Paris, in-4° obl. Il mourut à Dreux en 1730.

PHILIDOR (FRANÇOIS DANICAN), frère cadet du précédent, était attaché à la chapelle de Louis XIV, en qualité de flûtiste. Il a publié deux livres de pièces pour son instrument, à Paris; quelques pièces de sa composition se trouvaient aussi dans le vingt-cinquième volume de la collection de son oncle. François avait vraisemblablement cessé de vivre avant 1720, car son nom ne figure plus sur les états de la chapelle du roi de cette année.

PHILIDOR (FANCHON DANICAN), fille de Michel II, fut attachée comme cantatrice à la musique de la chambre de Louis XIV. Son oncle avait conservé quelques airs de ballets de sa composition. Elle mourut vraisemblablement jeune, car son nom ne figure plus dans l'état de la cour en 1707.

PHILIDOR (PIERRE DANICAN), fils aîné d'André, était en 1722 symphoniste de la chapelle du roi pour la partie de viole. Il a composé quelques airs de ballets et des symphonies qui se trouvaient dans le vingt-cinquième volume de la collection de son père. Pierre Philidor était joueur de musette de la chambre de la reine ; il a publié un livre de sonates pour deux flûtes qui est indiqué dans le catalogue de Boivin (Paris, 1729, in-8°).

PHILIDOR (JACQUES DANICAN), frère du précédent, était en 1722 hautbois de la grande écurie du roi. On ne connaît rien de sa composition.

PHILIDOR (ANNE DANICAN), fils de Michel III, naquit à Paris, de son premier mariage, vers 1700. Son génie précoce se manifesta par des compositions d'airs de ballets que son grand-oncle a insérés dans le vingt-cinquième volume de sa collection. Admis dans la chapelle du roi, il y jouait en 1722 la partie de viole avec son oncle, Pierre. En 1725, il conçut le projet du *concert spirituel*, ainsi appelé parce qu'on n'y devait exécuter que de la musique religieuse et instrumentale. Ce projet fut goûté à la cour, et Philidor obtint le privilége du concert, avec la permission de l'établir dans une des salles du château des Tuileries, sous la condition de payer à l'Opéra une somme annuelle de six mille livres. Le premier concert fut donné le dimanche de la *Passion*, 18 mars 1725. En 1728, Philidor céda son privilége à l'Académie royale de musique, moyennant une somme considérable. (*Voyez* ma notice sur l'histoire du concert spirituel dans la *Revue musicale*, tome Ier.)

Des deux autres fils du premier mariage de Michel Danican Philidor III, le premier fut timbalier de la grande écurie du roi; Laborde dit du second que n'étant qu'un basson médiocre, on l'avait employé à jouer de la basse de Cromorne, *pour tenir lieu de contrebasse dans les chœurs*; cette phrase est vide de sens, car la basse de Cromorne n'était employée, comme les autres instrumens du même genre, que dans la musique de cavalerie de la maison du roi. Ce dernier fils de Michel mourut d'une maladie de poitrine.

PHILIDOR (FRANÇOIS-ANDRÉ DANICAN), fruit du deuxième hymen de Michel III, naquit à Dreux, le 7 septembre 1727 [1]. Toutes les notices qui ont été faites sur cet artiste dans le *Dictionnaire des musiciens* de Choron et Fayolle, dans la *Biographie universelle* des frères Michaud, dans les dictionnaires des contemporains, dans le Lexique de Gerber, et dans toutes les copies qu'on en a faites en Allemagne, en Anglelerre et en Italie, ont été calquées sur celles de l'*Essai sur la musique* de La Borde, et renferment de nombreuses erreurs que je me vois obligé de rectifier. Suivant cette notice de La Borde, Philidor serait entré dans les pages de la musique du roi à Versailles pour y apprendre la musique sous la direction de Campra, et il aurait composé en 1737, c'est-à-dire, dans sa dixième année, son premier motet, dont le roi aurait daigné témoigner sa satisfaction; mais La Borde aurait dû savoir que les réglemens de la chapelle du roi ne permettaient pas d'admettre dans les pages des enfans dont la dixième année n'était pas accomplie. Philidor n'a donc pu entrer dans l'école de ces enfans avant la fin de cette même année 1737, et l'on ne peut croire que dès son arrivée, et avant d'avoir étudié, Campra lui ait permis d'écrire un motet; encore moins qu'il l'ait fait exécuter à la chapelle du roi. Quoi qu'il en soit, Philidor, ayant terminé son éducation musicale, reçut son congé, et alla se fixer à Paris où il donna quelques leçons et fut obligé de se faire copiste de musique pour vivre. Chaque année il retournait à Versailles pour y faire exécuter un motet. Ce fut alors qu'il commença à se livrer à son goût pour le jeu d'échecs. La nature l'avait doué de l'instinct de ce jeu; il y fit de rapides progrès, et plus tard il fut le joueur le plus habile qu'il y eût en Europe; mais il est au moins douteux qu'en 1745, comme le disent La Borde et tous ses copistes, il ait déjà songé à chercher dans cette habileté des ressources qu'il ne trouvait pas dans la musique, car il n'avait alors que dix-huit ans, et lui-même a souvent dit à d'anciens joueurs du café de la Régence que j'ai connus, que son talent aux échecs s'était développé en Hollande, en jouant avec Stamma et d'autres joueurs de première force. Il y a, depuis le moment où Philidor sortit de l'institution des pages, jusqu'à la date de son premier opéra, une époque d'environ seize années où il ne fit rien pour l'art, et qui fait naître des doutes sur le genre de vie qu'il avait adopté: lui-même n'a point fourni à ce sujet de renseignemens satisfaisans dans les notes qu'il remit à son élève La Borde pour sa biographie. Ainsi il prétendait que, parti de Paris en 1745, pour se mesurer avec les plus habiles joueurs d'échecs de l'Allemagne, de la Hollande et de l'Angleterre, il se trouvait, à Londres où il avait publié par souscription la première édition de son *Analyse du jeu d'échecs,* en 1749; mais outre qu'il y a bien peu de vraisemblance qu'il y ait eu dans la tête d'un jeune homme de vingt-deux ans assez de solidité, assez d'expérience de toutes les finesses, de toutes les variétés de ce jeu pour

[1] La Borde avait indiqué la date de 1726 pour la naissance de cet artiste; Sevelinges la fixe au 7 septembre de la même année, dans la notice de la *Biographie universelle* des frères Michaud; et l'auteur de l'article de la *Biographie des contemporains,* publiée par Rabbe, indique le 7 septembre 1727. Ceux-ci citent l'autorité de Beffara, qui, dans ses notices manuscrites, est d'accord avec ce dernier.

arriver à la clarté, à la simplicité des principes exposés dans ce livre, mes recherches dans les biographies générales, et dans les catalogues, n'ont pu me faire découvrir cette édition de 1749. C'est encore ainsi qu'on prétend que dans ce même séjour en Angleterre, qui se serait prolongé pendant plusieurs années, Philidor aurait mis en musique la fameuse ode de Dryden sur le pouvoir de l'harmonie, en 1753, et que Handel aurait dit, en écoutant cet ouvrage, que *les chœurs étaient bien fabriqués, mais que les airs laissaient quelque chose à désirer;* or, Handel, devenu aveugle en 1751, se fit remplacer l'année suivante par Smith, son élève, dans la direction de ses oratorios, et ne sortit plus de chez lui : il n'eut donc pas d'occasion d'entendre la composition supposée de Philidor, ni d'en dire son sentiment. De plus, Burney, qui a donné dans le quatrième volume de son Histoire de la musique un journal minutieux de tout ce qui concerne les théâtres, les concerts et les oratorios de Londres, pendant le dix-huitième siècle, ne dit pas un mot de la présence de Philidor dans cette ville, ni de sa composition : Hawkins, Burgh et Busby, si avides des moindres détails, gardent le même silence. Enfin, il n'y avait pas de musicien si hardi qui eût osé remettre alors en musique, à Londres, un poème qui avait fourni à Handel le sujet d'une de ses compositions les plus sublimes, et qui eût pu en obtenir l'exécution publique. De tout cela me paraît résulter la preuve que Philidor n'a point été connu à Londres comme musicien depuis 1749 jusqu'en 1753; je crois même qu'il n'alla pas alors dans cette ville, et je pense, comme me l'affirmait en 1805 M. Dunant, célèbre joueur d'échecs qui avait fait longtemps la partie de Philidor, que ce compositeur s'était rétiré à cette époque en Hollande pour se soustraire aux poursuites de ses créanciers, et qu'il ne sortit de ce pays que pour revenir à Paris, au mois de novembre 1754.

Ce fut alors qu'il prit la résolution de se livrer sérieusement à la culture de la musique. Un *Lauda Jerusalem*, qu'il écrivit pour la chapelle de Versailles, fut une de ses premières productions après son retour : mais ce morceau ne plut pas à la reine, parce qu'il était dans le goût italien, et Philidor n'obtint pas la place de surintendant de la musique du roi, qu'il espérait avoir. La Borde dit que ce compositeur écrivit en 1757 un acte pour l'Opéra; mais que Rebel, directeur de ce spectacle, ne voulut pas le faire représenter, disant *qu'on ne voulait pas introduire d'airs dans les scènes :* on ne sait ce que signifie cette phrase. Il ajoute que Philidor composa en 1758 quelques morceaux pour *les Pèlerins de la Mecque*, à l'Opéra-Comique; or il n'y eut pas de pièce de ce nom jouée en 1758 à l'Opéra-Comique, ni sur aucun autre théâtre de Paris. Toutes ces erreurs ont été répétées par les copistes de La Borde. Le premier ouvrage dramatique de Philidor fut *Blaise le savetier*, représenté au théâtre de la foire Saint-Laurent, le 9 mars 1759 [1]. Les histoires contemporaines de l'Opéra-Comique nous apprennent que cette pièce eut un brillant succès : Philidor s'y montra harmoniste beaucoup plus habile que les compositeurs français de son temps, et même, quoi qu'on ait dit, il n'y manqua pas de mélodie; mais sa phrase est souvent dépourvue de vérité dramatique, et sa manière de prosodier est fort vicieuse. Cependant il y a quelques morceaux dans *Blaise le savetier* qui promettaient un avenir brillant à l'auteur de cet ouvrage, particulièrement le trio : *Le ressort est, je crois, mêlé*. Le 18 septembre de la même année, Philidor fit représenter au même théâtre *l'Huître et*

[1] Les *Annales dramatiques*, ou *Dictionnaire général des théâtres*, lui attribuent la musique du *Diable à quatre*, joué en 1756 ; mais l'erreur est évidente, car la partition de *Blaise le savetier* porte au titre : *œuvre premier*.

les Plaideurs, opéra-comique de peu d'importance sous le rapport de la musique. Mais dans *le Soldat magicien*, qui fut joué le 14 août 1760, et dans *le Jardinier et son Seigneur*, représenté le 18 février 1761, son talent prit un vol plus élevé : ce dernier renferme des morceaux excellens, particulièrement le duo : *Un maudit lièvre*, dont la facture frappe d'étonnement, lorsqu'on la compare à tout ce qu'on écrivait alors pour l'Opéra-Comique. Après cet opéra, la réputation de Philidor fut si bien établie, qu'il régna en quelque sorte sur la seconde scène lyrique de la France, et ne partagea les succès de ce spectacle qu'avec Doni et Monsigny. Quelques biographes français de nos jours se sont attachés à rabaisser le talent de Philidor, à l'aide d'anecdotes controuvées. Sevelinges, l'un d'eux, dit dans l'article sur ce compositeur inséré dans la *Biographie universelle* de MM. Michaud, d'après les mémoires de Favart, que ce compositeur copia note pour note, dans *Le Sorcier*, la fameuse romance de l'*Orphée* de Gluck, *Objet de mon amour*, joué longtemps auparavant en Italie. A cette assertion de Sevelinges, l'auteur de l'article *Philidor*, de la *Biographie universelle et portative des contemporains* ajoute que ce musicien s'était procuré la partition de l'*Orfeo* : Or, il n'y a pas un mot dans tout cela qui ne soit, de toute évidence, inventé à plaisir. D'abord l'*Orphée* de Gluck n'a pas été écrit en Italie, mais à Vienne, où il fut représenté pour la première fois au mois de juillet 1764, et *le Sorcier*, de Philidor, fut joué à la comédie italienne le 2 janvier de la même année, c'est-à-dire, plus de six mois avant l'*Orphée*. Enfin la comparaison que j'ai faite avec soin des deux partitions de Gluck et de Philidor m'a démontré qu'il n'y a pas une phrase commune entre elles. C'est cependant de cette anecdote que l'auteur de la *Biographie universelle et portative des contemporains* est parti pour refuser le génie de la musique à Philidor, et le représenter comme un homme qui ne vivait que de plagiats, tandis que le talent de ce compositeur a un caractère absolument différent de tous ses contemporains. La partition du *Sorcier*, et celle du *Maréchal* et de *Tom Jones* sont les chefs-d'œuvre de Philidor. En 1766 il écrivit une messe qui fut exécutée à l'Oratoire, pour l'anniversaire de la mort de Rameau, et qu'on trouva fort belle.

En 1777, Philidor fit un voyage à Londres, et y fit imprimer son traité du jeu d'échecs. Cette édition, qui est, je crois, la première, est ornée de son portrait. Cet ouvrage a été réimprimé en Hollande, à Paris, en 1803, à Bruxelles, en 1834, et a été traduit en plusieurs langues. Le séjour de Philidor à Londres eut une durée de plus de deux ans : il y gagna beaucoup d'argent, en jouant aux échecs. En 1779 il y mit en musique l'ode séculaire d'Horace, production qui a été beaucoup vantée, mais qui est inférieure à ses bons opéras. De retour à Paris, il y trouva Grétry en possession de toute la faveur du public ; cependant il donna à la comédie italienne *l'Amitié au village*, dont la musique fut jugée excellente, et au mois d'octobre 1785, il fit donner à Fontainebleau, pendant le voyage de la cour, la première représentation de son *Thémistocle*, grand opéra, qui fut joué à l'Académie royale de musique au mois de mai 1786. On a dit beaucoup de mal de cet ouvrage, dont la musique manque de verve et de vigueur dramatique, mais qui est remarquable et par son style élégant, et par la nouveauté des formes de l'instrumentation, comparée à ce qu'on avait fait en France jusqu'à cette époque. *Thémistocle* fut le dernier opéra de Philidor ; après cet ouvrage, il cessa de travailler pour la scène, et se livra sans réserve à son goût passionné pour le jeu d'échecs, passant la plus grande partie de chaque jour au café de la Régence, où se réunissaient les joueurs les plus habiles. Son buste s'y voyait encore en 1820, au-dessus de la

place qu'il occupait habituellement. Son jugement et sa mémoire s'exerçaient à ce jeu avec tant de sûreté et de promptitude, qu'il jouait à la fois trois parties contre des joueurs de première force, sans voir les échiquiers, et les gagnait. Un mois avant sa mort, il joua ainsi deux parties, bien qu'il eût perdu la vue, et les gagna. Les troubles de la révolution le décidèrent à retourner à Londres, où il mourut le 30 août 1795.

Philidor a écrit, dans l'espace de vingt-six ans, vingt et un opéras, dont la plupart ont obtenu de brillans succès et sont restés au répertoire pendant cinquante ans. On a gravé les partitions de ces ouvrages dont voici la liste : I. A l'Opéra : 1° *Ernelinde*, en 3 actes, joué en 1767. On trouve dans cet opéra de beaux chœurs, et des effets d'instrumentation qui ont été imités depuis lors. 2° *Bélisaire*, en trois actes, paroles de Bertin, en 1774. 3° *Persée*, opéra de Quinault, remis en 3 actes par Marmontel, où se trouvent de beaux chœurs, et l'air de Méduse, *J'ai perdu la beauté qui me rendait si vaine*, considéré comme un chef-d'œuvre. 4° *Thémistocle*, en 3 actes, représenté le 13 octobre 1785 à Fontainebleau, et le 23 mai 1786 à Paris. II. A l'Opéra-Comique des théâtres des foires Saint-Laurent et Saint-Germain : 5° *Blaise le savetier*, en un acte, 1759. 6° *L'Huître et les Plaideurs*, en un acte, 1759. 7° *Le Quiproquo*, en deux actes, 6 mars 1760. 8° *Le Soldat magicien*, en un acte, 1760. 9° *Le Jardinier et son Seigneur*, 1761. 10° *Le Maréchal*, en un acte, le 22 août 1761. La musique fit le succès cet ouvrage : elle est en général excellente ; on y remarque particulièrement l'air du cocher, et celui du bruit des cloches. Remis souvent en scène, *le Maréchal* a eu plus de deux cents représentations. 11° *Sancho Pança*, en un acte, le 8 juillet 1762. III. A la Comédie-Italienne : 12° *Le Bûcheron*, en un acte, le 18 février 1763. Le quatuor des créanciers, le trio des consultations, et le septuor de la fin de cet opéra, sont des morceaux très-remarquables, pour le temps où ils furent écrits. 13° *Le Sorcier*, en 2 actes, le 2 janvier 1764. 14° *Tom Jones*, en 3 actes, le 27 février 1764. Le mérite remarquable de cette partition ne fut pas saisi d'abord par le public ; mais plus tard l'ouvrage se releva et eut un brillant succès. 15° *Zelime et Melide*, en 2 actes, 1766. 16° *Le Jardinier de Sidon*, en un acte, le 10 juillet 1768. 17° *L'Amant déguisé ou le Jardinier supposé*, le 2 septembre 1769. 18° *La nouvelle École des femmes*, en 2 actes, le 22 janvier 1770. 19° *Les Femmes vengées*, en trois actes, le 20 mars 1774. 20° *L'Amitié au village*, en un acte, 31 octobre 1785. Après la représentation de cette pièce, le public demanda Philidor, pour lui témoigner sa satisfaction, honneur alors fort rare. 21° *Le bon Fils* : cet ouvrage est cité par La Borde, mais je n'en ai pu trouver la date. 22° *La belle Esclave*, idem. La partition du *Carmen Sæculare* a été gravée à Paris, chez Sieber.

PHILIPPE DE VITRY est appelé *Philippus de Vitriaco* par Morley, dans les annotations du premier livre de son traité de musique (*ad pag.* 9), et par l'auteur anonyme d'un traité de musique de la bibliothèque cottonienne cité par Hawkins (*A General History of Music*, t. II, page 187). Vraisemblablement le nom de *Philippe de Vitry* lui avait été donné à cause du lieu de sa naissance, car *Vitriacum* est le nom latin de la petite ville de *Vitry*, dans le département du Pas-de-Calais. Quoi qu'il en soit, le personnage qui porte ce nom vécut au commencement du quatorzième siècle, comme je le ferai voir tout à l'heure, et fut musicien de profession, car un traité de musique dont il est auteur et qui se trouve à la bibliothèque royale de Paris (sous le n° 7378 A, in-4°), lui donne le titre de *maître en musique*. Ce traité, intitulé *Ars compositionis de motetis, compilata*

à Philippo de Vitry, Magistro in musica, est vraisemblablement le même qui se trouve dans la bibliothèque du Vatican (sous le n° 5321), et qui a pour titre : *Ars contrapuncti secundum Philippum de Vitriaco;* à moins que celui-ci ne soit un abrégé du premier. L'auteur du traité de musique anonyme, cité par Hawkins, attribue à Philippe de Vitry l'invention de la minime, et même de la semi-minime. Morley (*loc. cit.*) dit que l'invention de la minime est attribuée à un certain prêtre de la Navarre, qu'il ne connaît pas, mais qu'il est certain que Philippe fut le premier qui en fit usage. Or, Marchetto de Padoue (*V.* ce nom), qui écrivit sur la musique mesurée dans les dernières années du treizième siècle, ne parle pas de cette figure de note, et Jehannot de Lescurel, musicien français qui vivait, comme je l'ai fait voir (*Voyez* LESCUREL), dans la première partie du quatorzième siècle, en a fait usage. Il est donc certain que Philippe a écrit entre 1290 et 1310, c'est-à-dire, au plus tard dans les premières années du quatorzième siècle. Le manuscrit de la bibliothèque royale est de ce siècle. Au surplus Philippe de Vitry parle en effet de la minime dans son traité de musique, mais il ne s'en attribue pas l'invention. Ce traité est un des précieux documens de cette époque intéressante que je publierai avec une traduction et des éclaircissemens.

PHILIPPE DE CASERTE, écrivain inconnu d'un traité de la musique mesurée qui se trouve dans un manuscrit du quinzième siècle, à la bibliothèque de Ferrare. Ce traité a pour titre : *De diversis figuris notarum*. Gafori fait mention de Philippe de Caserte dans sa *Practica musica*.

PHILIPPE DE MONS, illustre musicien dont le nom de famille est inconnu, et qui fut ainsi appelé à cause du lieu de sa naissance. Le nom latin sous lequel il est cité est *Philippus de Monte*. Ici se présente la nécessité d'éclaircir un doute qui s'est élevé à l'occasion de ce dernier nom. M. le baron de Reiffenberg, aujourd'hui conservateur de la bibliothèque de l'État, à Bruxelles, a écrit le passage suivant dans sa *Lettre à M. Fétis, directeur du Conservatoire de Bruxelles, sur quelques particularités de l'histoire musicale de la Belgique* (*Recueil encycl. belge*, octobre 1833, pages 61 et 62), à l'occasion de quelques inexactitudes ou omissions qu'il avait cru remarquer dans mon mémoire sur les musiciens néerlandais[1] : « J'ai transcrit... les vers latins « de Ph. Brasseur en ses *Sydera illustrium Hannoniæ scriptorum* sur *Philippe du Mont*, qui ne s'est jamais appelé *Philippe Mons*, comme vous « dites, etc. » Il est évident que je n'ai pas écrit *Philippe Mons*, mais *Philippe de Mons*, puisque j'ajoute : *ainsi appelé parce qu'il était né dans la capitale du Hainaut, en* 1521 (page 45). Les fautes d'impression fourmillent à chaque page dans ce mémoire publié loin de moi; mais celle-ci saute aux yeux. Je pense que M. de Reiffenberg l'a bien aperçue; mais selon lui le musicien dont il s'agit s'appelait *Philippe du Mont*, et non *Philippe de Mons*. D'autre part, Dlabacz nous fournit dans son Dictionnaire des artistes de la Bohême un renseignement qui contredit tous les témoignages contemporains et autres concernant le lieu où cet artiste aurait vu le jour; voici ses paroles[2] : *De Monte (Philippe), chanoine et trésorier à Cambray, célèbre compositeur, né en 1521 à Malines (et non à Mons dans le Hainaut), ainsi que le fait voir la liste des musiciens de la chapelle im-*

[1] *Mémoire sur cette question : Quels ont été les mérites des Néerlandais dans la musique, principalement aux quatorzième, quinzième et seizième siècles*, etc, Amsterdam, J. Müller et compagnie, 1829. in-4°.

[2] De Monte (Philipp), ein Domherr und zuglich Schatzmeister zu Cambray; ein berühmter Komponist, der zu Mecheln und nicht zu Bergen in Hennegau 1521 geboren, wie in das Verzeichniss der k. k. Kapelle vom Jahre 1582, wo er Philipp de Monte von Mecheln genannt wird (tome II, page 329).

périale de l'année 1582, *où il est nommé Philippe de Monte, de Malines*. A l'opinion de M. de Reiffenberg concernant le nom de cet artiste, et au fait rapporté par Dlabacz, il y a une première et décisive réponse à faire : c'est celle du titre d'un des ouvrages imprimés du vivant de Philippe ; le voici : *Sonnetz de Pierre de Ronsard, mis en musique à* 5, 6 *et* 7 *parties par très-excellent maistre Philippe de Mons,* à Louvain, chez Phalèse, 1576, in-4°. On ne peut faire un reproche à M. de Reiffenberg de n'avoir pas connu ce titre, mais on peut s'étonner qu'un homme si érudit ait appelé *Philippe du Mont* un homme que les biographes de son temps ou postérieurs ont dit tenir son nom du lieu de sa naissance; il serait trop long de citer toutes les autorités à cet égard, mais je crois devoir en rapporter quelques-unes des plus importantes. Sweert, ou Swertius, contemporain de la vieillesse de Philippe, le désigne ainsi (*Athenæ Belgicæ,* page 645), *Philippus de Monte, sic dictus, quia Montibus Hannoniæ natus.* Foppens s'exprime exactement dans les mêmes termes (*Bibliotheca Belgica*, tome II, page 1039) ; et Bullart, né en 1599, c'est-à-dire lorsque Philippe vivait encore, dit dans son *Académie des sciences et des arts :* « La « ville de Mons a cette gloire au-dessus « du reste des Pays-Bas d'être le lieu d'où « sont sortis les plus excellens musiciens « du siècle passé; car après avoir produit « Orlande de Lassus, elle a encore donné « naissance à celui-ci, *qui pour ce sujet « a été appelé Philippe de Mons.* » Ce sont les Italiens qui ont donné à ce musicien le nom de *Philippo di Monte,* comme ils avaient changé celui de Roland de Lattre en celui d'*Orlando di Lasso.*

L'époque de la naissance de Philippe de Mons est déterminée par l'inscription placée au-dessous de son portrait par Sadeler, et que voici : *Philippus de Monte Belga D. D. Max. II et Rodolph. II Rom. imp. chori musici præfectus metropol. Ecclesiæ cameracencis canonicus et thesaurarius. Ætatis suæ LXXVII A. D. MDXCIV.* Notre artiste était donc né en 1522, ou vers la fin de 1521, c'est-à-dire un peu plus d'un an après Roland de Lattre. L'objection que j'ai présentée, dans mon mémoire sur les musiciens néerlandais, contre la supposition qu'il aurait été l'élève de celui-ci, ne subsiste plus depuis que Delmotte a rectifié la date de la naissance de Roland de Lattre. Remarquons toutefois que de Lattre, parti de Mons vers l'âge de 16 ans, n'y reparut qu'en 1543, c'est-à-dire lorsque Philippe était âgé de vingt-deux ans, et que si celui-ci devint son élève, il dut le suivre à Anvers et y recevoir ses leçons pendant les années 1544 et 1545. Il n'est pas invraisemblable qu'après avoir appris les élémens de la musique sous la direction d'autres maîtres, il ait achevé son éducation musicale près de son compatriote. L'occupation de sa vie, depuis cette époque jusqu'en 1564, où Maximilien II succéda à Charles-Quint, comme empereur d'Allemagne, n'est pas connue. Le premier ouvrage connu de sa composition est celui qui a pour titre : *Missarum quinque, sex et octo vocum liber primus,* Anvers, 1557, in-fol. m°. Cette date et le lieu de l'impression pourraient faire croire que Philippe fut attaché à quelque église d'Anvers jusqu'alors. Il alla ensuite en Italie, car le premier livre de ses madrigaux à 4 voix a été publié à Venise en 1561. Bullart nous apprend qu'à la recommandation de Roland de Lattre il fut admis dans la chapelle impériale, sans doute en qualité de simple musicien, car il ne fut maître de cette chapelle qu'après la mort de Nicolas Gombert. Il conserva ce titre sous l'empereur Rodolphe.

A l'égard de ses titres de chanoine et de trésorier du chapitre de Cambray, j'ai fait une erreur de chronologie dans mon mémoire sur les musiciens néerlandais, en les lui donnant antérieurement à son entrée au service de l'empereur Maximilien, car

c'est par la protection de ce prince qu'il les obtint. J'ai, à ce sujet, l'obligation de précieux renseignemens à M. le Glay, savant bibliothécaire de la ville de Cambray, qui a bien voulu faire des recherches dans les actes du chapitre. Je vais transcrire ici le passage de la lettre où il me les fournit :

« J'ai peu de chose à vous apprendre « concernant Philippe de Mons qui a un « article très-court dans les *Recherches* « *sur l'église métropolitaine de Cambray* (page 140). J'ai compulsé de « nouveau les *actes* du chapitre pour « trouver quelques faits relatifs à ce cé« lèbre musicien. Il paraît que Philippe « ne s'astreignait pas au précepte de la « résidence, car on ne le voit jamais figu« rer comme présent aux assemblées ca« pitulaires. Le 1er septembre 1572, il est « admis en qualité de trésorier de l'église, « *virtute precum imperialium*. Cette « admission a lieu par procureur. Le « même jour on lui enjoint de justifier, « dans le délai de quatre mois, qu'il est « issu de légitime mariage; et le 8 octo« bre suivant son fondé de pouvoir, Va« lerianus Serenus, chanoine de la métro« pole, jure que Philippe est né *legitimis* « *nuptiis*. Le 2 janvier 1573 le chapitre « prend une délibération ainsi conçue : « *Rescribatur ex parte capituli D. Phi*« *lippo de Monte, magistro cantorum* « *Cæsareæ majestatis, agenturque eidem* « *gratiæ pro favore huic ecclesiæ et* « *capitulo oblato utque salvum possit* « *esse jus liberæ electionis archiepis*« *copi hujus ecclesiæ*. La réception de « Philippe en qualité de chanoine eut « lieu le 1er mai 1577, et son procureur, « Philippe Gomin, aussi chanoine, fut « obligé de renouveler, le 27 du même « mois, le serment qu'avait prêté Vale« rien Serenus en 1572. Philippe de Mons « résigna son canonicat le 4 mars 1603, « en faveur de son neveu, Pierre Baralle, « prêtre de Cambray; quant à la trésore« rie, il paraît que notre digne Montois « l'a aussi résignée à son neveu, qui n'en « profita pas, attendu que cette dignité « fut supprimée aussitôt après la résigna« tion. »

On voit par ce qui précède que Philippe de Mons vivait encore, probablement à Vienne, au mois de mars 1603; il était alors dans sa quatre-vingt-deuxième année : il est donc vraisemblable qu'il ne vécut pas longtemps après cette époque; mais la date précise de sa mort n'est pas connue jusqu'à ce jour. Dlabacz nous apprend qu'en 1593 il avait fait un voyage à Prague, et y avait composé un morceau de musique pour la consécration de l'archevêque nouveau : ce morceau a été imprimé à Prague, en 1593, in-4°.

Tout porte à croire qu'on ne connaît pas toutes les œuvres de Philippe de Mons, et qu'une partie de ce qu'il a écrit pour la chapelle impériale est resté en manuscrit dans les archives de cette chapelle. Voici la liste des éditions des ouvrages publiés sous son nom qui me sont connues : 1° *Missarum quinque, sex et octo vocum liber primus*, Anvers, 1557, in-fol. m°; il a été fait une deuxième édition de ces messes dans la même ville, chez les héritiers de Pierre Phalèse, en 1628, in-fol. m°. 2° *Missæ cum quatuor et quinque vocibus concinnatæ*, Anvers, Christ. Plantin, 1588, in-fol. Ces messes ont été réimprimées d'après une édition d'Ingolstadt dont j'ignore la date. 3° *Missa ad modulum* : Benedicta es, *sex vocum*, Anvers 1580, in-fol. m°. 4° *Sacræ cantiones seu Motectæ 5 vocum*, lib. I, Ingolstadt, 1569, in-4°. 5° *Sacrarum cantionum quinque vocum liber secundus*, ibid., 1571. 6° *Idem*, lib. 3, ibid. 1573. 7° *Idem, sex vocum*, lib. 4, ibid., 1573. 8° *Idem, quinque voc.*, lib. 5, ib., 1574. Ces cinq livres de motets ont été réimprimés à Venise, sous les titres italiens : *Il... libro de' motetti à cinque e sei voci dal ecellentissimo musico Filippo di Monte*, Venise, 1572 à 1579, in-4°. Ce sont ces éditions que Draudius indique

sous des titres latins. 9° *Il primo libro de' madrigali a cinque voci*, Venise, 1561, in-4°. Le deuxième livre de ces madrigaux à cinq voix a été publié dans la même ville, en 1567, in-4°; le troisième en 1569, et fut réimprimé en 1576; le quatrième livre parut en 1574, et fut réimprimé en 1581; le cinquième, en 1574; le sixième, en 1577, réimprimé en 1588; le septième, en 1583, réimprimé en 1586, tous in-4°. 10° *Il primo libro de' madrigali a sei voci*, Venise, 1565, in-4°; le second livre parut dans la même ville en 1568; le troisième, en 1570, et fut réimprimé en 1576; le quatrième, en 1576; il y a eu, je crois, une édition antérieure; le cinquième, en 1579; le sixième, en 1582; le septième m'est inconnu; le huitième, à Venise, 1592; tous in-4°. Dlabacz assure que tous ces ouvrages ont été aussi imprimés à Ingolstadt. Je connais aussi le cinquième livre de madrigaux à cinq voix, publié à Nuremberg, en 1577, in-4°. 11° *Chansons françaises à cinq, six et sept parties*, Anvers, Plantin, 1575, in-4° obl. Il a paru une édition de ces chansons dans la même année, traduit en italien, à Venise. 12° *Sonnetz de Pierre de Ronsard, mis en musique à 5, 6 et 7 parties*, Louvain, Phalèse, 1576, in-4°. Beaucoup de morceaux extraits des œuvres de Philippe de Mons ont été insérés dans les collections de la fin du seizième siècle; ce qui prouve l'estime qu'on faisait alors de ses compositions. Parmi ces collections, je citerai les suivantes : 1° *Spoglie amorose. Madrigali a 5 voci di diversi eccellentissimi musici nuovamente posti in luce*, Venise, G. Scoto, 1585. 2° *Musica divina, di XIX autori illustri a 4, 5, 6 et 7 voci, nella quale si contengono i più eccellenti madrigali che hoggidi (sic) si cantino*, Anvers, P. Phalèse et Bellero, 1595, in-4° obl. 3° *Harmonia celeste, di diversi eccellentissimi musici a 4, 5, 6, 7 e 8 voci nuovamente raccolta da Andrea Pevernage e data in luce*, ib., 1593, in-4° obl. 4° *Symphonia angelica, di diversi eccellentissimi musici* etc., ib., 1594, in-4° obl. 5° *Melodia Olympica, di diversi eccellentissimi musici*, etc., ib., 1594, in-4° obl. 6° *Paradiso musicale di madrigali e canzoni a cinque voci*, etc., ibid., 1596, in-4° obl. 7° *Ghirlanda di madrigali a sei voci da diversi eccellentissimi autori de' nostri tempi*, ibid., 1601, in-4° 8° *Madrigali a otto voci da diversi eccellenti e famosi autori, con alcuni dialoghi, e echo per cantare et sonare a due chori*, ibid., 1596, in-8° obl.

Après Roland de Lattre ou de Lassus, le musicien belge dont la réputation eut le plus d'éclat et d'universalité à la fin du seizième siècle fut Philippe de Mons. Celui-ci fut le dernier de ces artistes célèbres que les Pays-Bas avaient vus naître, et qui tenaient le sceptre de la musique en Europe, dès le quatorzième siècle. Après lui, l'art dégénéra en Belgique. On peut juger par le madrigal *Da bei rami scendea*, rapporté en partition par Hawkins dans son Histoire générale de la musique (t. II, pages 492 et suiv.), de son mérite sous le rapport de la pureté d'harmonie et sous celui du rhythme; mais c'était surtout dans ses motets que Philippe de Mons s'est distingué par la noble simplicité de son style. Plusieurs poètes ont chanté les louanges de cet artiste distingué : outre les vers cités par M. le baron de Reiffenberg, il y a un poème latin à son honneur composé par Élisabeth Weston, femme savante de la Bohême; ce poème a été inséré dans le livre de cette dame intitulé : *Parthenicon, Pragæ, typis Paulio Sessii*, 1602, in-8° (pages 16 et suiv.). Dlabacz rapporte quarante-six vers de ce poème dans son Dictionaire des artistes de la Bohême.

Je connais cinq portraits de Philippe de Mons : le premier, par Raphaël Sadeler, a été fait à Vienne, d'après nature, en 1594 : il a servi de type à tous les autres. Il fut reproduit avec un rare talent de burin par Théodore de Bry, dans la troi-

sième partie des *Icones illustrium virorum* de Boissard (pl. 49); mais on n'y trouve pas l'inscription qui fait connaître l'époque de la naissance de Philippe, comme à celui de Sadeler. Vient ensuite celui de Nicolas de Larmessin, dans l'*Académie des sciences et des arts*, de Bullart, copie exacte de celui de Théodore de Bry; puis la gravure médiocre de celui qui se trouve dans le *Theatrum virorum eruditione clarorum*, de Freher (pl. 78). Celui de Larmessin a été reproduit dans la *Bibliotheca Belgica*, de Foppens; mais la planche retouchée par une main maladroite n'offre que de mauvaises épreuves. Caldwald a fait une bonne copie de celui de Sadeler, avec l'inscription, pour l'Histoire générale de la musique de Hawkins (tome II, page 491).

PHILIPPE (JEAN). Un auteur de ce nom a été cité par Valentin-Bartholomé Hausmann, organiste à Schofstædt, dans un livre allemand sur la composition, resté en manuscrit, comme auteur de trois traités de musique, également manuscrits, qu'il possédait, et qui avaient pour titres: 1° *Collegium musicum de compositione*. 2° *Organopœia*. 3° *Collegium melopoeticum*. Mattheson, qui possédait l'ouvrage de Hausmann, croit que dans cette citation il avait oublié d'indiquer le nom de famille de Philippe (Voyez *Mus. Ehrenpforte*, page 108); cependant Zeidler, cité par Gerber, dans son ancien Lexique des musiciens, indique les mêmes ouvrages sous le même nom.

PHILIPPE D'ORLÉANS, régent de France, né à Saint-Cloud, le 4 août 1674, mourut subitement le 25 décembre 1723. Le parlement de Paris lui décerna la régence le 2 septembre 1715. Ce prince, ami des arts et des artistes, avait reçu de Campra des leçons de composition, et avait fait des expériences d'acoustique avec Sauveur. Il composa une partie de la musique d'*Hypermnestre*, opéra de Gervais représenté à Paris en 1716. Il fit aussi avec ce musicien un *Panthée*, opéra qui fut représenté dans les appartemens du Palais-Royal.

PHILIPPON DE BOURGES, contrapuntiste français du quinzième siècle, fut contemporain d'Okeghem. Il est cité par Gafori (*Practica Musica*, lib. IV, c. V). On ne connaissait pas de morceaux de sa composition avant que M. l'abbé Baini eût indiqué, dans ses Mémoires sur la vie et les ouvrages de Palestrina (notes 226 et 431), des messes qui portent son nom, et qui se trouvent en manuscrit dans les archives de la chapelle pontificale.

PHILIPS (PIERRE), compositeur, né de parens catholiques en Angleterre, vers 1560, se fixa à Béthune dans sa jeunesse, et y fut organiste. Vers 1595 il fit un voyage en Italie et vécut quelques mois à Rome. Après ce voyage, il passa quelque temps à Anvers, puis eut le titre d'organiste des archiducs Albert et Isabelle, et enfin obtint un canonicat à Soignies, où il vivait encore en 1623. Il prenait au titre de ses ouvrages le nom italien de *Pietro Philippi* ou *Filippi*. On connaît de cet artiste: 1° Quelques madrigaux dans la collection qu'il a publiée sous ce titre: *Melodia Olympica di diversi eccellentissimi musici a* 4, 5, 6 *e* 8 *voci*, Anvers, P. Phalèse et J. J. Bellero, 1594, in-4° obl. 2° *Il primo libro de' Madrigali a sei voci*, ibid., 1596, in-4°. 3° *Madrigali a otto voci*, ibid., 1598, in-4° obl. L'épître dédicatoire de ce recueil est datée du 24 septembre de la même année. 4° *Il secondo libro de' Madrigali a sei voci*, ibid., 1604. 5° *Cantiones sacræ* 5 *vocum*, Anvers, 1612, in-4°. 6° *Cantiones sacræ octo vocum*, ibid. 1613, in-4°. 7° *Gemmulæ sacræ* 2 *et* 3 *voc.*, ibid., 1613, in-4°. 8° *Litaniæ B. M. V. in ecclesia Loretana cani solitæ* 4, 5-9 *vocum*, ibid., 1623, in-4°.

PHILLIPS (JEAN), neveu de Milton, né à Londres vers 1635, s'est fait connaître par divers écrits politiques et autres. Il est aussi l'auteur du pamphlet intitulé *Duellum musicum*, composé à l'occasion

de la discussion de Mathieu Lock et de Salmon, concernant l'unité des clefs dans la notation de la musique. Ce pamphlet fut imprimé à la suite de celui de Lock intitulé : *The present practice of music vindicated*, etc., Londres, 1673, in-4°.

PHILLIS (JEAN-BAPTISTE), professeur de guitare, né à Bordeaux, se fixa à Paris vers 1784, et y mourut le 30 décembre 1825, à l'âge de 72 ans. Il a publié de sa composition : 1° Trios pour la guitare et divers instrumens, œuvres 4, 10, 13, 15, Paris, Pleyel. 2° Sonates pour guitare et violon, op. 14, *ibid*. 3° Des thêmes variés pour guitare seule, Paris, Janet. 4° Méthode courte et facile pour guitare, Paris, Pleyel. 5° Nouvelle méthode pour la guitare à 6 cordes, *ibid*.

PHILLIS (JEANNETTE), fille du précédent, née à Bordeaux vers 1780, entra au Conservatoire de Paris en 1796, y prit des leçons de Fasquel pour le solfége, puis devint élève de Plantade pour le chant, et obtint le second prix au concours de l'an IX (1801). Entrée à l'Opéra-Comique du théâtre Favart, l'année précédente, elle y avait obtenu des succès par les grâces de sa personne et l'agrément de sa voix. En 1802 elle fut engagée pour l'Opéra français de Pétersbourg ; elle fut attachée pendant dix ans à ce théâtre, et devint la femme d'un ancien acteur de l'Opéra-Comique, qui l'avait suivie en Russie. Retirée du théâtre, elle vécut à Paris depuis 1812 jusque vers 1830, époque de sa mort.

PHILODÈME, philosophe épicurien, naquit à Gadara, dans la Cœlé-Syrie, environ un siècle avant l'ère chrétienne. Après avoir visité la Grèce, il alla à Rome et se lia d'une étroite amitié avec Calpurnius Pison, que Cicéron fit dépouiller du gouvernement de la Macédoine, pour le scandale de sa conduite. Dans sa réponse aux invectives de Pison, l'orateur romain représente Philodème comme un homme aimable et spirituel, qui unissait beaucoup d'érudition à une politesse exquise ; mais par égard pour ses talens, il ne le nomme pas une seule fois dans un discours où il ne pouvait se dispenser de lui reprocher d'avoir favorisé par ses principes et son exemple les désordres de Pison, au lieu de chercher à les réprimer. Philodème cultivait les lettres, qu'on accusait les épicuriens de négliger ; il avait, au dire de Cicéron, célébré les orgies et les débauches de Pison dans de petits poèmes, qui auraient réuni tous les suffrages si le choix des sujets eût été digne de l'exécution. Rien ne serait parvenu jusqu'à nous des écrits de ce philosophe si, parmi les manuscrits trouvés à Herculanum, il ne s'en fût trouvé un qui contient, non un ouvrage entier, mais le quatrième livre d'un traité sur la musique intitulé simplement Περι μουσικῆς. Le rouleau de papyrus qui le contenait était charbonné et rempli de crevasses ; il fut déroulé avec beaucoup de peine par MM. Piaggio et Merli. Les lacunes résultant des crevasses étaient en grand nombre ; beaucoup furent restituées avec érudition et sagacité par les savans chargés de ce travail, qui fut publié à Naples, en 1793, comme premier volume des manuscrits d'Herculanum, sous ce titre : *Herculanensium voluminum quæ supersunt*, tom. I, in-fol. Ce volume contient un *fac simile* du manuscrit, en trente-huit planches gravées, représentant les trente-huit colonnes du texte ; chaque planche est accompagnée du même texte restitué, et d'une traduction latine par Rosini, et suivie de notes très-amples et remplies de l'érudition la plus solide. Le tout est terminé par un commentaire sur les dix-neuf chapitres dont se compose ce quatrième livre. L'ouvrage de Philodème n'est ni technique, ni historique, mais purement philosophique : il a pour objet cette question : *Si la musique est digne d'éloge ou de blâme ?* L'auteur se prononce pour cette dernière opinion, et dirige la critique contre Diogène le Babylonien, stoïcien dont Diogène de Laërce parle souvent dans la vie de Diogène le Cynique.

Le libraire Schwikert, de Leipsick, entreprit, en 1795, une réimpression in-8° du volume publié à Naples deux ans auparavant; mais cette entreprise fut interrompue et n'a jamais été achevée. Le savant de Murr a publié depuis lors : *Commentatio de papyris seu voluminibus græcis Herculanensibus,* Strasbourg, 1805, in-8° de 60 pages et deux planches. Ce petit volume contient le texte grec d'un fragment du traité de Philodème. L'année suivante le même philologue fit paraître une traduction allemande de ce fragment avec un commentaire, sous ce titre : *Philodem von der Musik; ein Auszug aus dessen viertem Buchs,* Berlin, 1806, in-4° de soixante-quatre pages et deux planches.

PHILOLAUS, disciple de Pythagore, naquit à Crotone, et vécut environ quatre cent cinquante ans avant l'ère chrétienne. Après la mort de Pythagore, il devint élève d'Architas. Les Pythagoriciens ayant été chassés d'Élis, Philolaüs se réfugia à Métapont, puis à Héraclée, où il écrivit ses ouvrages, dont il nous reste des fragmens que l'illustre savant M. de Boeckh a rassemblés en dernier lieu, et qu'il a éclaircis par des remarques excellentes, dans le volume intitulé : *Philolaos des Pythagorers Lehren, nebst den Bruchstücken seines Werkes* (Doctrine du pythagoricien Philolaüs, d'après les fragmens de ses œuvres, Berlin, 1819, in-8°). Philolaüs est le plus ancien élève de Pythagore qui nous a transmis sa doctrine de l'harmonie, peut-être modifiée par Architas et Philolaüs lui-même. Boèce, qui paraît avoir possédé l'ouvrage de ce dernier, nous donne la substance de sa théorie des proportions harmoniques des intervalles (*De Musica,* lib. 3, cap. 5 et seq.), sur laquelle il faut consulter le travail de M. de Boeckh cité précédemment. Il résulte de l'examen de cette théorie avec celle que nous ont transmise les nouveaux pythagoriciens de l'école d'Alexandrie, que ceux-ci ont beaucoup changé les principes de l'école primitive. Cette remarque a été faite avec beaucoup de justesse par M. Ritter, dans son *Histoire de la philosophie pythagoricienne* (Geschichte der Pythagorischen philosophie, Hambourg, 1826, grand in-8°).

PHILOMATHÈS (WENCESLAS). Sous ce nom, tous les musiciens biographes et bibliographes ont cité un livre sur la musique rare et curieux; toutefois *Philomathès* est une qualification qui signifie *ami de la science;* le nom véritable de l'auteur de ce livre est *Wenceslaus.* Il était né dans la seconde partie du quinzième siècle à *Neuhaus,* en Bohême, ainsi que l'indiquent les mots *de Nova domo* qu'il ajoutait à son nom. Un fait rapporté par Dlabacz, dans son Dictionnaire des artistes de la Bohême (p. 351-352), prouve la solidité de ma conjecture à l'égard du nom de l'écrivain dont il s'agit; car on y trouve une notice sur un Wenceslaus, de Neuhaus, qui était fondeur de cloches, et qui en a fait une, en 1496, sur laquelle on trouve cette inscription :

Anno Dom. Millesimo † CCCC. XCVI.
† hoc opus † fecit. Wencesl. † Nova † Do.

Un autre *Wenceslaus,* vraisemblablement de la même famille, était magister et fondeur de clocles à Klattau, en Bohême, dans le même temps. Quoi qu'il en soit, le livre de Wenceslaus est un traité des élémens du plain-chant et de la musique mesurée, écrit en vers techniques latins, et divisé en quatre livres; il a pour titre : *Venceslai Philomathis de Nova domo Musicorum libri quatuor, compendioso carmine elucubrati,* Vindobonæ, 1512, in-8°. L'épître dédicatoire est datée des calendes d'auguste de la même année. Wenceslaus y dit que son ouvrage a été approuvé par l'Académie de Vienne. Une deuxième édition de ce livre fut publiée à Leipsick, en 1518, sous ce titre : *Liber Musicorum IV de regimine utriusque cantus.* La troisième a paru à

Strasbourg, en 1533, in-8°, et la quatrième a été publiée à Wittenberg, en 1534, in-8°, par George Rhaw, qui y a ajouté une courte préface. Le premier livre de ce petit ouvrage, qui forme 44 feuillets non chiffrés, traite du plain-chant; le deuxième, de la musique mesurée et des proportions de la notation; le troisième, de l'art du chant, et le dernier, du contrepoint. Walther a induit en erreur Forkel, MM. Lichtenthal et Becker, en leur indiquant comme un second ouvrage de Wenceslaus un traité *De musica plana,* qui aurait été imprimé à Vienne, en 1512, et à Strasbourg, en 1543; ce traité du plain-chant n'est autre que le premier livre du traité précédent, et l'édition de Strasbourg de 1543 est vraisemblablement celle de l'ouvrage entier, publié en 1533 dans la même ville. Martin Agricola a fait imprimer un commentaire sur le premier livre de l'ouvrage de Wenceslaus (*V.* Agricola).

PHILOTHÉE, moine grec du cinquième siècle, vécut à Damas. On lui attribue le chant de quelques hymnes qui se trouvent dans *Le Triodion,* recueil d'offices du commun des saints. Les auteurs du *Dictionnaire historique des musiciens* (Paris, 1810-1811) ont fait sur ce moine une singulière étourderie : Gerber avait dit dans son ancien Lexique que suivant le *Triodium* (*nach dem Triodio*) Philothée avait composé ces mélodies; M. Fayolle, prenant le *Triodium* pour quelque auteur, dit : *Le Triodium assure,* etc.

PHILOTHÉE, patriarche de Constantinople, fut d'abord moine et abbé d'un couvent du mont Athos, et ensuite archevêque d'Héraclée, vers 1354, jusqu'à ce qu'il fût élevé, en 1362, à la dignité patriarcale, qu'il occupa jusqu'à sa mort (en 1371). Il a composé les paroles et le chant de quelques hymnes qu'on chante dans l'office de l'Église grecque.

PHINOT (Dominique), musicien français du seizième siècle, né vraisemblablement à Lyon, n'est connu que par ses ouvrages, où l'on remarque une facture élégante. Ses œuvres les plus importantes sont : 1° *Motettæ quinque, sex et octo vocum, lib. I,* Lyon, 1547, in-4°. 2° *Idem, lib. II,* ibid., 1548. 3° *Chansons françaises à quatre parties,* Lyon, Godefroy Beringen, 1549. 4° *Idem,* ibid., 1550, in-4°. 5° *Salmi et Magnificat a quattro voci,* Venise, 1563, in 4°. Baccusi fait l'éloge de cet œuvre dans la préface de ses psaumes publiés en 1594. 6° *Motetti a 5 voci, lib. I,* ibid., 1564, in-4°. 7° *Motetti a 5 voci, lib. II,* ibid., 1565, in-4°. On trouve quelques morceaux de Phinot dans les collections publiées par Nicolas Du Chemin et Adrien Le Roy.

PHRYNIS, musicien grec, naquit à Mitylène, capitale de l'île de Lesbos. Il était fils de Cabon, et fut contemporain de Timothée de Milet. Suidas ajoute à ces détails, d'après l'historien Ister, que Phrynis fut d'abord cuisinier chez Hiéron le Tyran, qui, le voyant s'exercer à jouer de la flûte, le mit chez Aristoclide, pour s'y instruire dans la musique. Il devint un très-habile citharède, et fut, dit-on, le premier qui remporta le prix de la cithare aux jeux des *Panathénées,* célébrés à Athènes, sous l'archontat de Callias, c'est-à-dire vers la 4me année de la 80me olympiade, 457 ans avant Jésus-Christ. Il ne fut pas si heureux lorsqu'il disputa le prix à Timothée, car celui-ci fut proclamé vainqueur, comme il s'en glorifiait par deux vers que Plutarque nous a conservés (*De Laud. sui., p. 957, Lin. 7, edit. Steph. Græc.*), et dont le sens est : « *Que tu étais heureux, Timo- « thée, lorsque tu entendais le héraut « publier à haute voix : Timothée de « Milet a vaincu le fils de Cabon, ce « joueur de cithare dans le goût io- « nien!* » Phrynis passe pour l'auteur des premiers changemens introduits dans l'ancienne musique, par rapport au jeu de la cithare. Ces changemens consistaient 1° dans l'addition de deux cordes aux sept dont l'instrument était monté avant lui;

2° dans la marche de la modulation, qu'il rendit moins simple qu'autrefois ; 3° dans une foule d'ornemens dont il surchargea le chant. Ces innovations lui valurent une foule de critiques, surtout de la part des poètes comiques. Aristophane, dans sa comédie des *Nuées*, met ces mots dans la bouche de la Justice, en parlant de l'éducation des jeunes gens : « *Si quelqu'un* « *d'entre eux s'avisait de chanter d'une* « *manière bouffonne, ou de mêler dans* « *son chant quelque inflexion de voix* « *semblable à celles qui règnent aujour-* « *d'hui dans les airs de Phrynis, on le* « *châtiait sévèrement.* » Le poète Phérécrate, dans sa comédie de *Chiron* (dont Plutarque nous a conservé un fragment), fait tenir le langage suivant à la musique personnifiée : « *Phrynis, par l'abus de* « *je ne sais quels roulemens qui lui sont* « *particuliers, me faisant fléchir et pi-* « *rouetter à son gré, et voulant trouver* « *dans le nombre de sept cordes douze* « *harmonies différentes, m'a totalement* « *corrompue.* » Phrynis s'étant présenté aux jeux publics de Lacédémone avec sa cithare à neuf cordes, l'éphore Ecprépès se mit en devoir d'en couper deux, et lui laissa seulement à choisir entre les graves ou les aiguës. Timothée éprouva le même sort quelque temps après aux jeux *Carniens* (*V.* Burette, note 27me sur le Dialogue de Plutarque). Tant de préjugés et d'ignorance auraient suffi pour s'opposer aux progrès de la musique grecque, lors même que d'autres causes, qu'il serait trop long de détailler ici, n'y auraient pas contribué.

PHYLLIS, musicien grec, né à Délos, a écrit un *Traité des joueurs de flûte,* qui est perdu (*V.* Athénée, liv. 14, c. 9). Il était aussi auteur d'un traité de la musique en deux livres ; j'ai lu dans un journal littéraire qu'on en a découvert le manuscrit à Herculanum.

PIANTANIDA (JEAN), violoniste distingué, naquit à Florence en 1705. En 1734 il se rendit à Pétersbourg avec une troupe de chanteurs dramatiques dont sa femme faisait partie. Après trois années de séjour dans cette ville, il alla passer l'hiver de 1737 à Hambourg, et y donna des concerts qui eurent de la vogue. De là il alla en Hollande, puis retourna en Italie et se fixa à Bologne, où Burney l'entendit en 1770. Quoiqu'il fût alors âgé de soixante-cinq ans, il était encore plein de feu, et Burney n'hésite pas à le déclarer le premier violon italien de cette époque, bien qu'il y eût dans sa position et dans le maniement de son archet une apparence de gaucherie et d'embarras. On a gravé de la composition de cet artiste six concertos pour violon et orchestre, et six trios pour deux violons et violoncelle, à Amsterdam.

PIANTANIDA (l'abbé ISIDORE), né à Milan dans la première moitié du dix-huitième siècle, a fait ses études musicales sous la direction du maître de chapelle Fioroni. Il vivait encore à Milan en 1812. L'abbé Piantanida a beaucoup écrit pour l'église ; on cite avec éloge une messe de sa composition, et surtout un *Miserere* considéré comme un morceau de grand mérite. On a gravé sous son nom : *Salve Regina,* pour 2 soprani, contralto et basse, avec contrebasse et violoncelle, Milan, Riccordi.

PIANTANIDA (....), compositeur et pianiste, né à Milan et vivant actuellement, a voyagé en Allemagne, et a passé quelques années en Danemark, puis est retourné dans sa patrie. Il a publié de sa composition : 1° Sonate pour piano seul, op. 1, Milan, Riccordi. 2° Sonate avec violon obligé, *ibid.* 3° Trente-deux préparations pour des cadences, en forme d'exercices, *ibid.* 4° Des valses pour le piano. 5° 6 ariettes italiennes, Copenhague, Lose. 6° 6 romances françaises, *ibid.* 7° Quelques morceaux de chant détachés gravés en Allemagne.

PIAZZA (JEAN-BAPTISTE), virtuose sur divers instrumens, né à Rome dans les dernières années du seizième siècle, fut

élève de Vincent Ugolini. Il a fait imprimer plusieurs œuvres de sa composition pour la viole, parmi lesquels on remarque : 1° *Balletti e correnti a una viola con basso*, lib. 3, Venise, Vincenti, 1628. 2° *Ciacone, passacaglie, balletti e correnti per una viola*, lib. 4, *ibid.* 3° *Canzoni per una viola*, lib. 5. 4° *Correnti, ciacone e balletti per una viola*, lib. 6. 5° *Canzonette per una viola*.

PIAZZA (LÉANDRE), né à Segni dans la première moitié du dix-huitième siècle, fut agrégé à la chapelle pontificale de Rome en 1775. Bon compositeur de musique d'église, il a laissé en manuscrit dans cette chapelle les psaumes *Dixit* et *Beatus vir*, à 8 voix, qui se chantent encore, et qui sont d'un excellent effet.

PICCHIANTI (LOUIS), guitariste distingué de l'époque actuelle, est né à Florence, et s'y est fixé, après avoir voyagé en Angleterre, en France et en Allemagne, pendant les années 1821 à 1825. Il a publié de sa composition : 1° Trio pour guitare, clarinette et basson, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Fantaisie pour guitare et flûte ou violon, Milan, Riccordi. 3° Marche pour 2 guitares, Florence, Cipriani. 4° Une grande sonate, des préludes ou caprices, des études et des thêmes variés pour guitare seule, *ibid.* 5° Des airs nationaux italiens avec accompagnement de guitare.

PICCININI (ALEXANDRE), virtuose sur le luth, né à Bologne dans la seconde moitié du dix-septième siècle, fut attaché au service du duc de Ferrare, et s'y trouvait encore en 1630. Il a fait imprimer un ouvrage de sa composition intitulé : *Libro di liuto e di chitarono* (Livre de musique pour le luth et la grande guitare), Bologne, 1626, in-fol. Cet ouvrage est précédé d'un traité de la tablature de ces instrumens : on y trouve l'origine du téorbe et de la pandore. Piccinini s'y donne pour l'inventeur de l'archiluth.

PICCINNI (NICOLAS), compositeur célèbre, naquit en 1728, à Bari, dans le royaume de Naples. Son père, musicien de profession, ne lui enseigna pas la musique ; il le destinait à l'état ecclésiastique, et lui fit faire les études nécessaires pour son admission au séminaire. Cependant Piccinni, dominé par son génie, ne voyait jamais un instrument, et surtout un clavecin, sans tressaillir. Il s'exerçait en cachette à jouer sur le clavier les airs d'opéras qu'il avait entendus et qu'il retenait avec facilité. Son père l'avait conduit un jour chez l'évêque de Bari ; se croyant seul dans l'appartement où on l'avait laissé, il s'assit à un clavecin qui s'y trouvait et s'y amusa à répéter quelques-unes de ses mélodies favorites : le prélat qui l'entendit de la pièce voisine, vint près de lui en l'applaudissant, et charmé de la précision qu'il mettait dans les airs, et de la bonne harmonie dont il les accompagnait par instinct, il engagea le père à le mettre au Conservatoire de Saint-Onofrio, alors placé sous la direction de Leo. Piccinni y entra au mois de mai 1742 ; en sorte qu'il était âgé de quatorze ans quand il commença l'étude régulière de la musique. Un de ces élèves répétiteurs qu'on décorait du titre de *maître* dans tous les Conservatoires d'Italie, fut chargé de l'instruire des élémens de l'art ; mais il paraît que ce maître avait moins de savoir et de méthode que de morgue prétentieuse, car bientôt Piccinni se dégoûtant de ses leçons, résolut de ne prendre conseil que de son génie, et se mit à écrire des psaumes, des oratorios et des cantates qui, suivant son biographe, excitaient l'envie ou l'admiration de ses condisciples. Le bruit qu'il avait composé une messe entière parvint jusqu'à Leo, qui voulut en examiner la partition, et qui en fit faire un essai dirigé par le compositeur inexpérimenté. Au milieu des éloges qu'on lui prodigua, Leo seul fit entendre quelques paroles sévères, et lui dit que c'était se montrer peu digne des présens de la nature, que de ne vouloir point apprendre à en régler l'usage. Celui qui n'a point étu-

dié l'art, lui dit-il, ne sera jamais qu'un artiste incomplet. Après cet avis paternel, il l'embrassa et lui ordonna de venir chaque matin recevoir de lui de meilleures leçons que celles qu'on lui avait données jusqu'alors. Quelques mois après, Leo cessa de vivre; mais il fut remplacé par Durante, qui prit en affection Piccinni, et lui donna tous ses soins. Enfin, après douze années d'études, Piccinni sortit du Conservatoire, en 1754, brûlant du désir de mettre à profit les inspirations de son génie et le savoir qu'il avait acquis. A cette époque Logroscino était le compositeur d'opéras bouffes le plus estimé des Napolitains; il justifiait cette préférence par une verve comique féconde en traits originaux. Il avait quitté Naples depuis 1747; mais il régnait encore au théâtre des Florentins par ses ouvrages, lorsque Piccinni s'y présenta avec son premier opéra. Le prince de Vintimille, protecteur du jeune artiste, décida le directeur à le faire représenter, en lui offrant la garantie d'une somme de huit mille livres pour le cas d'une chute. Cet ouvrage, intitulé *Le Donne dispettose,* fut représenté quelques mois après que le compositeur fut sorti du Conservatoire. Une de ces cabales puissantes, si fréquentes à Naples, s'était formée contre le nouveau maître; mais ses calculs furent déjoués, car le public accueillit avec enthousiasme ce premier essai d'un génie nouveau. Le succès encouragea Piccinni qui, au printemps de l'année suivante, fit jouer au même théâtre *Le Gelosie,* et quelques mois après *Il Curioso del proprio danno,* dont le sort fut encore plus heureux que celui des deux autres opéras, et qui fut remis à la scène quatre années de suite, honneur alors inconnu en Italie. Dès lors, la renommée du compositeur commença à se répandre, et l'administration du théâtre de Saint-Charles le choisit en 1756 pour écrire la musique de *Zenobia*, opéra sérieux dont le succès eut beaucoup d'éclat.

Jusque-là il ne s'était essayé que devant le public de Naples; mais en 1758 il fut appelé à Rome et chargé d'y composer la musique de l'*Alessandro nelle Indie.* Quelques airs de cet ouvrage, et une ouverture supérieure à tout ce qu'on avait entendu auparavant en Italie, justifièrent la confiance que le talent du musicien avait inspirée aux Romains. Deux ans après, Piccinni retourna à Rome et y écrivit *La Cecchina ossia la buona figliuola* qui excita une admiration poussée jusqu'au fanatisme. On le déclara le plus parfait des opéras bouffes : il n'y avait point eu jusqu'alors de succès plus brillant, plus universel. On voulut entendre *La Cecchina* sur tous les théâtres d'Italie, et partout elle excita les mêmes émotions. On ne voulait plus entendre d'autre musique, et le peuple la demandait toujours à l'exclusion d'opéras plus nouveaux. Les modes, les enseignes de cafés et de marchands étaient *à la Cecchina;* enfin ce fut le premier exemple de cette vogue dont nous avons été témoins pour quelques opéras modernes. Ginguené, qui a écrit une biographie détaillée de Piccinni, assure que cette pièce ne lui coûta que dix-huit jours de travail : précédemment Duni l'avait mise en musique sans succès. Ce fut dans cet opéra que Piccinni fit entendre pour la première fois des *finali* avec des changemens de tons et de mouvemens qui renfermaient plusieurs scènes. Logroscino, à qui l'on doit les premiers essais de ces *finali*, les écrivait ordinairement sur un seul motif ou thème. Cette idée originale de la coupe des *finali* fut une des causes du succès prodigieux de la pièce. Jomelli, passant à Rome, à son retour de Stuttgard, avait été importuné des éloges prodigués à *la Buona figliuola;* il disait à ses amis d'un ton de mépris, en parlant du compositeur et de son ouvrage : *Sara qualche ragazzo e qualche ragazzata* (c'est sans doute quelque enfant et quelque enfantillage); mais après avoir entendu l'ouvrage, il déclara, avec la sincérité digne d'un si grand artiste, que

Piccinni était inventeur. Le succès obtenu par celui-ci l'année suivante à Rome dans son *Olimpiade* ne fut pas moins flatteur. Supérieur pour l'expression dramatique à tous ceux qui avaient mis en musique cette pièce avant lui, il fit deux chefs-d'œuvre dans l'air *Se cerca, se dice*, et dans le duo *Ne' giorni tuoi felici;* Paisiello seul l'a surpassé dans ce dernier morceau.

Après 1761 il n'y eut plus de réputation de compositeur dramatique que celle de Piccinni n'effaçât; sept années lui avaient suffi pour la fonder. Il est vrai que dans ce court espace de temps il avait fait preuve d'autant d'activité que de génie : dans la seule année 1761 il écrivit six opéras, dont trois bouffes et trois sérieux qui réussirent tous, et dans cette même année il fut applaudi à Turin, à Reggio de Modène, à Bologne, à Venise, à Rome et à Naples. C'était toujours dans cette dernière ville qu'il revenait avec plaisir, après ses succès les plus heureux. Il s'y était marié en 1756; Vincenza Sibilla, son ancienne élève dans l'art du chant, aussi remarquable par sa beauté que par sa voix pure et touchante, était devenue sa compagne et l'avait rendu père de plusieurs enfans. Depuis quinze ans il réussissait à Naples dans le genre sérieux et dans le bouffe. D'autres maîtres avaient des succès, mais lui seul avait des admirateurs fanatiques; jamais l'enthousiasme pour un autre ne s'était soutenu aussi longtemps que pour lui. Les habitans de Rome, d'un caractère capricieux, s'étonnaient eux-mêmes de la constance de leur goût pour la musique de Piccinni. Ils trouvèrent enfin un rival à lui opposer : ce fut Anfossi. L'*Incognita perseguitata* de celui-ci avait été applaudie avec fureur en 1773; cette pièce, bien que faible d'invention, avait un charme mélodique qui justifiait ce succès. Dès ce moment Anfossi devint l'idole des Romains et fut opposé à Piccinni ; mais les amis du premier ne crurent point avoir fait assez pour lui s'ils n'abattaient son rival. Ils firent donc siffler, et même retirer de la scène, un opéra de l'auteur de *la Cecchina,* et mettre à sa place un opéra d'Anfossi. La nouveauté de ce malheur et l'idée d'ingratitude qui, dans une âme sensible comme celle de Piccinni, devait s'y joindre, lui causèrent une si vive douleur que, parti précipitamment pour Naples, il n'y arriva que pour être atteint d'une maladie grave qui le retint au lit pendant plusieurs mois. Dès qu'il eut repris des forces, il fit serment de ne plus écrire pour Rome, et de réserver ses travaux pour les théâtres de Naples. Les premiers fruits de cette résolution furent la seconde musique de l'*Alessandro nelle Indie,* où se trouve l'admirable scène *Porro dunque mori,* et le charmant opéra bouffe des *Viaggiatori felici*. Cette dernière pièce causa un plaisir si vif aux Napolitains, que pendant les quatre saisons de l'année 1775, et au printemps suivant, on ne voulut point en entendre d'autre.

Des propositions avaient été faites à Piccinni par La Borde, valet de chambre de Louis XV, et auteur de l'*Essai sur la musique*, pour l'attirer en France; la mort du roi suspendit ces négociations. Elles furent reprises en 1775 par le marquis de Caraccioli, ambassadeur de Naples à Paris, d'après l'autorisation de la reine Marie-Antoinette. Séduit par l'espoir d'un sort avantageux pour lui et sa famille, Piccinni s'éloigna de Naples, et arriva à Paris dans les derniers jours de décembre 1776, au milieu d'un hiver qui lui parut d'autant plus rigoureux, qu'il contrastait avec le doux climat de son pays. Les avantages qu'on lui avait assurés se composaient d'un traitement de six mille livres, le payement de son voyage aux frais du roi, enfin le logement et la table chez l'ambassadeur de Naples. Cependant on ne lui tint pas ce qu'on lui avait promis, car M. de Caraccioli, bien qu'il l'accueillît avec amitié, le fit conduire dans un hôtel garni où il demeura jusqu'à ce qu'un petit appartement qu'on arrangeait pour lui fût

prêt dans la rue Saint-Honoré, en face de la maison où demeurait Marmontel. Ce littérateur s'était chargé d'arranger pour lui et de réduire en trois actes plusieurs opéras de Quinault. Piccinni en arrivant à Paris ne savait pas un mot de français : il lui fallut employer près d'une année à l'étudier sous la direction de son poète, qui lui indiquait la prosodie de ses vers avec les signes usités pour les langues anciennes. Après un travail long et pénible, la partition de *Roland*, le premier ouvrage choisi par Piccinni, se trouva prête; mais là seulement commença pour lui une série d'ennuis et de chagrins, par la rivalité qui s'établit entre ses partisans et ceux de Gluck. J'ai dit à l'article de celui-ci quels furent les effets de cette rivalité (*V.* t. IV, p. 256-257) et je ne répéterai pas ici ces détails. Dévoué à son art, étranger à toute intrigue, à toute ambition, aux mœurs, aux goûts, aux usages, à la langue du pays qu'il était venu habiter, Piccinni vivait dans sa famille et se livrait paisiblement à ses travaux, dans l'ignorance des efforts que faisaient les *gluckistes* pour nuire à son succès, et même pour empêcher la représentation de son ouvrage. Il faut le dire, Gluck lui-même eut le tort d'être l'instigateur de toutes ces intrigues. Cependant les répétitions de *Roland* commencèrent; les antagonistes de Piccinni les rendirent orageuses, et les choses en vinrent à ce point, qu'aux approches de la représentation le compositeur crut sa chute inévitable. Le jour venu où la partition de *Roland*, tant calomniée par les gluckistes, allait enfin être entendue du public, la famille de Piccinni fondit en larmes au moment où il allait se rendre au théâtre; il semblait qu'il marchât au supplice. Lui seul, calme au milieu de cette désolation, rassura sa femme, et partit avec quelques amis. Malgré de sinistres prédictions, *Roland* eut une réussite complète, et Piccinni fut ramené chez lui en triomphe. Cependant, il faut l'avouer, malgré les beautés réelles qui se trouvent répandues dans cet ouvrage, la froideur générale du style justifiait jusqu'à un certain point les attaques des partisans de Gluck. Aujourd'hui, où l'histoire de toute cette rivalité n'excite plus de passion, l'examen attentif de la partition de *Roland* n'y fait pas découvrir l'auteur de l'*Alessandro nelle Indie*, de l'*Olimpiade*, ni d'une multitude de productions de Piccinni empreintes d'une expression pénétrante; et l'on y voit avec évidence que la gêne de la langue et des convenances du théâtre français, si différentes de celles d'Italie, avaient paralysé son imagination. Les mélodies de *Roland* sont douces et gracieuses, mais elles manquent de force.

Pendant que Piccinni écrivait *Roland*, il travaillait par ordre de la reine à *Phaon*, pièce dans le genre gracieux, destinée à la Comédie italienne. Elle fut représentée dans un voyage de la cour, à Choisy, et y fut goûtée; néanmoins ce succès ne put faire obtenir qu'on la jouât à Paris. Piccinni jouissait alors d'une sorte de faveur à Versailles; il y allait deux fois chaque semaine donner des leçons de chant à la reine qui l'accueillait avec bonté, mais qui ne songea jamais à rien faire pour lui, ni à lui faire rembourser les frais de ses voyages et des partitions de ses opéras qu'il faisait relier magnifiquement pour le roi et les princes de la famille royale. Une circonstance favorable se présenta dans le même temps pour offrir aux habitans de Paris le talent de Piccinni sous un aspect plus avantageux, lorsque Devismes, alors directeur de l'Opéra, réunit, en 1778, une troupe de chanteurs italiens à celle de l'Opéra français, pour jouer alternativement avec celle-ci : Piccinni fut nommé directeur de la musique de l'Opéra italien, et l'on entendit alors quelques-unes de ses meilleures partitions, avec une admiration qui tourna au profit de ses ouvrages français. *Atys*, grand opéra supérieur à *Roland*, fut représenté en 1780. Accueilli d'abord avec froideur, il obtint ensuite un

succès justifié par quelques morceaux de premier ordre, notamment par le *Chœur des songes,* qui a survécu à l'abandon qu'on a fait depuis longtemps de l'ouvrage à la scène, et qu'on a entendu avec admiration dans les concerts du Conservatoire. Avant la représentation de cet opéra, l'administration de l'Académie royale de musique avait maladroitement ranimé la guerre des partisans de Gluck et de Piccinni, en chargeant concurremment ces deux illustres musiciens de la composition de deux opéras dont *Iphigénie en Tauride* était le sujet. L'opéra de Gluck fut représenté en 1779, avec le succès que méritait un si bel ouvrage. Après l'avoir entendu, Piccinni aurait dû cesser de travailler au sien; mais des amis imprudens le pressèrent au contraire de terminer sa partition, bien que le livret qu'on lui avait confié ne pût soutenir le parallèle avec l'excellent poème de Guillard, que Gluck avait mis en musique. L'*Iphigénie* de Piccinni fut représentée en 1781, et n'eut qu'un succès assez froid : quoiqu'il s'y trouvât de beaux morceaux, notamment l'air *Cruel! et tu dis que tu m'aimes!* cette pièce ne put se soutenir à côté de celle de Gluck.

Ce compositeur était retourné à Vienne, en 1780; mais à peine fut-il parti, que Sacchini arriva à Paris, et qu'une nouvelle rivalité vint troubler le repos de l'auteur d'*Atys*. Malheureusement inspiré, celui-ci fit représenter, dans la même année que l'*Iphigénie*, son *Adèle de Ponthieu,* opéra chevaleresque, la plus faible de ses productions. Après l'incendie de l'Opéra (en 1781), il fit exécuter quelques morceaux de sa composition dans les concerts, et augmenta le nombre de ses admirateurs par les beautés qui s'y trouvaient. La lutte avec Sacchini commença en 1783 : ce fut la cour qui la fit naître en demandant à chacun des compositeurs un grand opéra pour les spectacles de Fontainebleau. Piccinni écrivit *Didon,* et Sacchini mit *Chimène* en musique. Cette pièce fut représentée la première et n'obtint qu'une représentation devant la cour; mais *Didon* fit une si vive impression, que Louis XVI voulut l'entendre trois fois de suite. A Paris, cette pièce, considérée à juste titre comme le chef-d'œuvre des opéras français de Piccinni, n'obtint pas moins de succès qu'à Fontainebleau, et pour la première fois, son auteur fut applaudi de tous et loué sans restriction. Il y a en effet tant d'amour dans le beau rôle de *Didon*, tant de suavité dans ses cantilènes, qu'on ne peut donner trop d'éloges à l'auteur d'un si bel ouvrage. L'année 1783 était destinée à être la plus heureuse du séjour de Piccinni en France, car on y reprit *Atys* avec un brillant succès, et dans cette même année ses opéras-comiques *le Dormeur éveillé* et *le Faux lord* réussirent à la cour et à la Comédie italienne. Le public troubla un peu ces triomphes en 1784, car *Lucette* tomba à la Comédie italienne, et *Diane et Endymion* n'eut qu'un accueil froid à l'Opéra. *Pénélope* ne fut guère plus heureuse en 1785, et l'année suivante il refit inutilement la musique d'*Adèle de Ponthieu,* car l'administration de l'Opéra ne voulut point faire représenter cet ouvrage, malgré la promesse formelle qu'elle lui avait faite à ce sujet. En 1784 Piccinni avait été nommé maître de chant à l'école royale de musique et de déclamation, fondée par le baron de Breteuil, aux Menus-plaisirs du Roi; deux ans après il fit exécuter par ses élèves son opéra de *Roland,* et le soin qui fut porté dans l'exécution fit que la musique fut mieux comprise qu'elle ne l'avait été dans la nouveauté. En 1787, il donna sans succès au Théâtre Italien *le Mensonge officieux*. Il avait aussi composé la musique de deux opéras sérieux intitulés *l'Enlèvement des Sabines* et *Clytemnestre;* mais de nouvelles intrigues en empêchèrent la représentation. Ce dernier ouvrage produisit cependant beaucoup d'effet lorsqu'il fut répété généralement en 1789; il aurait prouvé, dit-

on, que l'auteur de *Didon* n'avait pas seulement le génie des cantilènes gracieuses et pathétiques, mais qu'il était aussi capable de s'élever jusqu'au style le plus tragique. Tant d'injustice, la chute des *Fourberies de Marine,* opéra-comique en 3 actes, arrangé par Durosoy sur sa musique, la perte de 11 ou 12,000 francs de traitement et de pensions, prix de ses travaux et des leçons qu'il avait données aux filles du banquier La Borde, le déterminèrent à quitter la France, où il avait écrit quinze opéras. Il partit le 13 juillet 1791, avec sa femme et ses filles, fut couronné au théâtre de Lyon, où l'on jouait *Didon,* reçut le même accueil dans les principales villes de l'Italie, et arriva à Naples le 5 septembre. Le roi lui accorda une pension et fit remettre en scène son *Alessandro nelle Indie,* qui avait été joué avec succès dix-sept ans auparavant, et pour lequel Piccinni écrivit trois airs et un trio nouveau. Pendant le carême de 1792 il composa *Jonathas,* qu'il considéra depuis lors comme une de ses meilleures productions dans le genre sérieux. Vers le même temps il fit aussi représenter *La Serva onorata,* opéra bouffe qui eut une réussite complète. Le mariage d'une de ses filles avec un jeune Français établi à Naples, où assistèrent plusieurs personnes de la même nation, notamment le ministre et le consul de la république, l'exposa à des persécutions vers la fin de 1792. La population, ameutée contre lui, siffla son opéra d'*Hercule au Thermodon.* Deux de ses anciens élèves le dénoncèrent comme jacobin et liguèrent contre lui tous les musiciens. A son retour de Venise, où il avait composé *la Griselda* et *Il Servo padrone,* il reçut du ministre Acton l'ordre de rester dans sa maison. Il y passa quatre années dans l'abandon et l'indigence. Pour comble de maux, il apprit dans le même temps que ses partitions et tout ce qu'il avait laissé à Paris était perdu; mais il supporta tous ces malheurs avec un courage philosophique. Sa seule ressource consistait en psaumes qu'il écrivait pour des couvens, et dont il ne pouvait conserver les partitions, son dénuement ne lui permettant pas de les faire copier. Le premier traité de paix avec le gouvernement français, et l'arrivée successive des ambassadeurs Canclaux et Garat, permirent à Piccinni de faire connaître à ses amis de Paris sa cruelle position. Dans le même temps, le ténor David lui procura un nouvel engagement pour Venise, et il obtint du roi un passeport pour s'y rendre. Accueilli, fêté à Rome par la commission française des beaux-arts que le gouvernement y avait envoyée, il fut dissuadé d'aller à Venise, et bientôt ayant été rejoint à Rome par le secrétaire de légation qui lui avait avancé l'argent pour son voyage, et que la déclaration de guerre du roi de Naples avait forcé de quitter cette ville, il partit pour la France, et arriva à Paris le 3 décembre 1798. Dès le lendemain, il assista à la distribution des prix du Conservatoire qui se faisait à l'Opéra. Amené sur le théâtre, il fut présenté au public qui l'applaudit avec transport à plusieurs reprises. Le gouvernement lui accorda 5,000 francs pour ses premiers besoins, 2,400 francs de traitement annuel sur les fonds des encouragemens littéraires, et un logement à l'hôtel d'Angivilliers, où une partie de sa famille vint le rejoindre au bout de quelques mois. A l'égard de son ancienne pension de l'Opéra, suspendue depuis plusieurs années, parce qu'il n'en pouvait jouir qu'en France, elle fut réduite de 3,000 francs à 1,000, parce qu'on ne voulut lui tenir compte que de trois pièces, *Roland, Atys* et *Didon,* comme restées au répertoire, quoiqu'il eût été juste de ne point oublier *Pénélope.* Pour se distraire utilement, il écrivait des romances et des *canzone* qui étaient publiées dans le *Journal de chant et de piano* de Desormery et Bouffet. Le peu d'aisance dont il jouissait depuis l'arrivée de sa famille, et l'inquiétude qui l'agitait sur le sort de

deux filles restées à Naples, sans qu'il pût leur faire parvenir des secours, lui causèrent une attaque de paralysie. Dès qu'il fut rétabli, il donna chez lui de petits concerts d'amateurs où l'on entendait les plus beaux morceaux de ses opéras, chantés par sa femme et par ses filles. Un mois après son arrivée à Paris, le gouvernement avait formé le projet de créer pour lui une sixième place d'inspecteur du Conservatoire, mais l'affaire avait été négligée et l'on n'en parlait plus; toutefois après le retour de sa santé, il fit une démarche auprès du premier consul pour obtenir qu'elle fût terminée. Le général Bonaparte l'accueillit avec intérêt, et lui demanda une marche pour la garde consulaire, afin d'avoir un prétexte pour lui accorder une gratification. Enfin au mois d'avril 1800 sa nomination d'inspecteur du Conservatoire lui parvint, mais trop tard; Piccinni venait d'éprouver une nouvelle atteinte de la maladie bilieuse qui, plus d'une fois, avait mis sa vie en danger. L'espoir que l'air de la campagne pourrait hâter sa convalescence l'avait fait conduire à Passy par sa famille; mais ses forces étaient épuisées. De nouvelles peines domestiques hâtèrent ses derniers momens, et le 17 floréal an VIII (7 mai 1800) il cessa de vivre, à l'âge de soixante et douze ans. Il fut inhumé dans le cimetière commun, qui depuis a été vendu. La pierre qui couvre le tombeau de Piccinni est aujourd'hui dans une propriété qui appartient à la famille Delessert.

Ginguené, dans sa notice sur Piccinni et sur ses ouvrages, assure qu'il a vu une liste chronologique des opéras qu'il avait composés en Italie avant de se rendre à Paris, et que le nombre s'en élevait à *cent trente-trois*, sans y comprendre les oratorios et la musique d'église : il semble qu'il doit y avoir quelque erreur de chiffre dans ce calcul, car depuis le premier opéra de ce compositeur jusqu'à l'époque de son départ pour Paris, il ne s'est écoulé que vingt-deux ans; en sorte qu'il aurait fallu qu'il eût écrit plus de six opéras chaque année, ce qui est peu vraisemblable. Quoi qu'il en soit, voici tous les titres de ceux que j'ai pu trouver : 1° *Le Donne dispettose*, à Naples, 1754. 2° *Le Gelosie*, ibid., 1755. 3° *Il Curioso del suo proprio danno*, ibid., 1755. 4° *Zenobia*, opéra sérieux, à Naples, 1756. 5° *L'Astrologa*, ibid., 1756. 6° *L'Amante ridicolo*, ibid., 1757. 7° *La Schiava*, 1757. 8° *Cajo Mario*, opéra sérieux, *ibid.*, 1757. 9° *Alessandro nelle Indie*, à Rome, 1758. 10° *La Morte di Abele*, opéra sérieux, à Naples, 1758. 11° *Gli Uccellatori*, ibid., 1758. 12° *Siroe*, opéra sérieux, à Naples, 1759. 13° *Le Donne vendicate*, ibid., 1759. 14° *La Cecchina ossia la buona figliuola*, à Rome, 1760. 15° *Il Re pastore*, 1760. 16° *La Contadina bizzarra*. 17° *Amor senza malizia*. 18° *L'Olimpiade*, à Rome, 1761. 19° *La buona figliuola maritata*. 20° *Le Vicende della sorte*. 21° *Il Demetrio*. 22° *Il Barone di Torre forte*. 23° *La Villegiatura*, à Naples, 1762. 24° *Il Demofoonte*, 1762. 25° *Il Mondo della Luna*. 26° *Il nuovo Orlando*. 27° *Il gran Cid*. 28° *Berenice*. 29° *La Pescatrice*. 30° *Il Cavaliere per amore*. 31° *Artaserse*, à Turin. 32° *La Francese maligna*. 33° *Didone*. 34° *Mazzina, Acetone e Dindimenio*. 35° *La Donna di spirito*. 36° *Gelosia per gelosia*. 37° *Gli Amanti mascherati*. 38° *Gli Stravaganti*. 39° *Catone*, à Naples, 1770. 40° *La finta Giardiniera*. 41° *Il Don Chisciotto*, Naples, 1770. 42° *L'Olimpiade*, avec une nouvelle musique, à Naples, 1771. 43° *L'Antigono*, à Rome, 1771. 44° *Il finto Pazzo*. 45° *La Molinarella*. 46° *Artaserse*, avec une nouvelle musique, Naples, 1772. 47° *L'Ignorante astuto*. 48° *La Corsara*. 49° *I Sposi perseguitati*. 50° *L'Americano ingentilito*. 51° *Il Vagabondo fortunato*. 52° *I Napoletani in America*. 53° *Lo Sposo burlato*. 54° *Il Ritorno di don Calandrino*. 55° *Le quattro Nazioni*. 56° *Le*

Gemelle. 57° *Il Sordo*. 58° *Alessandro nelle Indie*, avec une nouvelle musique, à Naples, 1775. 59° *I Viaggiatori*, ibid., 1776. 59° (*bis*) *Radamisto*, 1776; 60° *Roland*, grand opéra, à Paris, en 1778. 61° *Phaon*, à Choisy, 1778. 62° *Le Fat méprisé*, à la Comédie italienne, 1779. 63° *Atys*, grand opéra, à Paris, 1780. 64° *Iphigénie en Tauride*, ibid., 1781. 65° *Adèle de Ponthieu*, ibid., 1781. 66° *Didon*, grand opéra, à Fontainebleau, puis à Paris, 1783. 67° *Le Dormeur éveillé*, à la Comédie italienne, 1783. 68° *Le faux Lord*, ibid., 1783. 69° *Lucette*, ibid., 1784. 70° *Diane et Endymion*, grand opéra, 1784. 71° *Pénélope*, idem, ibid., 1785. 72° *Adèle de Ponthieu*, avec une nouvelle musique, 1786, non représenté. 73° *Le Mensonge officieux*, opéra-comique, 1787. 74° *L'Enlèvement des Sabines*, grand opéra, 1787, non représenté. 75° *Clytemnestre*, idem, 1787; répété, mais non représenté. 76° *Jonathan*, oratorio, à Naples, 1792. 77° *La Serva onorata*, à Naples, 1792. 78° *Ercole al Termodonte*, ibid., 1792. 79° *La Griselda*, à Venise, 1793. 80° *Il Servo padrone*, ibid., 1793. Piccinni a écrit aussi plusieurs oratorios, parmi lesquels on remarque *Sara*, composé à Rome, en 1769, des psaumes italiens pour divers couvens de Naples, et les morceaux de musique d'église suivans : 1° *Laudate* à 5, avec orchestre. 2° Un autre *Laudate* pour 2 soprani, basse et chœur. 3° *Beatus vir* pour soprano et chœur. 4° *Pater noster* pour soprano et orchestre.

PICCINNI (LOUIS), deuxième fils du précédent, né à Naples en 1766, n'eut point d'autre maître de composition que son père. A l'âge de seize ans il vint le retrouver à Paris, et en 1783 il donna son premier essai dans un œuvre de sonates avec une toccate pour le piano. Il n'avait point encore atteint sa dix-neuvième année lorsqu'il donna au théâtre des Beaujolais, en 1784, *les Amours de Chérubin*, opéra-comique en trois actes, qui eut peu de succès. *La suite des deux Chasseurs et la Laitière* ne fut pas beaucoup plus heureuse en 1788. Deux ans après il fit jouer au théâtre Louvois *les Infidélités imaginaires*, où il y avait un joli trio dans lequel quelques musiciens crurent reconnaître la manière de Nicolas Piccinni. En 1791, Louis accompagna son père à Naples, et dans les années suivantes il donna : *Gli Accidenti inaspettati*, à Naples; *L'Amante statua*, à Venise, en 1793; *Il Matrimonio per raggiro*, à Gênes, 1793; *La Notte imbrogliata*, à Florence, 1794; *Ero e Leandro*, cantate théâtrale composée pour Mme Billington, en 1795. L'année suivante, Piccinni fut engagé comme maître de chapelle de la cour de Suède. Pendant cinq ans il demeura à Stockolm et y composa plusieurs prologues en langue suédoise, et un opéra comique intitulé *le Somnambule*. De retour à Paris en 1801, après la mort de son père, il donna au théâtre Feydeau, en 1804, *le Sigisbé, ou le Fat corrigé*, opéra-comique en trois actes. Ce faible ouvrage fut suivi de *l'Aînée et la Cadette*, opéra-comique en un acte; d'*Amour et mauvaise tête, ou la Réputation*, en trois actes, 1808; d'*Avis aux Jaloux, ou la Rencontre imprévue*, 1809. En 1810, il fit jouer à l'Opéra *Hippomène et Atalante*, qui ne réussit pas. Dépourvu de génie et même de ce goût élégant qui quelquefois en tient lieu au théâtre, il n'avait jamais obtenu de succès véritable, et la plupart de ses opéras n'avaient eu qu'un petit nombre de représentations; il finit par renoncer à une carrière sans charme pour lui, et se livra à l'enseignement du chant; cependant il fit un dernier effort, en écrivant la musique de *la Rancune trompée*, ouvrage posthume de Marmontel, en un acte, qui ne fut joué qu'une seule fois, en 1819. Louis Piccinni est mort subitement, le 31 juillet 1827, à l'âge de soixante et un ans, en se rendant à sa maison de Passy.

PICCINNI (LOUIS-ALEXANDRE), né à

Paris, le 10 septembre 1779, est fils de Joseph Piccinni, qui était fils aîné de Nicolas. Destiné à la profession de musicien dès son enfance, il apprit à jouer du piano sous la direction d'un maître de cette époque, appelé Hausmann. Dès l'âge de treize ans, il donnait lui-même des leçons de cet instrument. Élève de Lesueur pour la composition, il termina ses études avec les conseils de son aïeul, à l'époque du retour de celui-ci à Paris. D'après l'avis de ce grand artiste, il s'attacha à la lecture des partitions, et cette étude fut si avantageuse pour lui, qu'il devint un des plus habiles accompagnateurs de piano. D'abord accompagnateur du théâtre Feydeau, il passa à l'Opéra pour remplir les mêmes fonctions en 1802, mais seulement comme adjoint. Depuis 1803 jusqu'en 1807, il remplit au théâtre de la Porte-Saint-Martin l'emploi de chef d'orchestre, et la place de second accompagnateur de la chapelle de l'empereur Napoléon lui fut confiée en 1804. Dix ans plus tard il devint accompagnateur en chef de la chapelle du roi, et en 1818 il reçut le brevet de pianiste de la musique particulière de la Dauphine. Rentré en 1810 dans la direction de l'orchestre du théâtre de la Porte-Saint-Martin, il la conserva jusqu'en 1816, et ne la quitta que pour celle de troisième, puis de second et enfin de premier chef du chant à l'Opéra. En 1824 il fut chargé de la mise en scène des ouvrages nouveaux, et il renonça alors à ses fonctions d'accompagnateur du théâtre de Gymnase; qu'il remplissait depuis 1820. La décoration de la Légion d'honneur lui fut accordée en 1825; mais au mois d'octobre 1826, il perdit ses deux places à l'Opéra, sans qu'on lui eût fait connaître le motif de sa destitution. En vain il réclama contre cette injustice, par un écrit intitulé *Ma défense* (Paris, 1826, in-4° de 20 pages, tiré à 12 exemplaires); tout ce qu'il obtint fut une pension plus élevée que celle qui lui était due pour la durée de son service : cette augmentation lui fut enlevée après la révolution de 1830. Le privilége du spectacle de Boulogne avait été accordé à M. Piccinni en 1827; mais cette entreprise ne réussit pas. De retour à Paris, il s'y livra à l'enseignement jusqu'en 1836 : depuis cette époque, il s'est fixé à Boulogne, en qualité de professeur de piano et de chant. Cet artiste a écrit la musique de plus de deux cents mélodrames et ballets d'action pour le théâtre de la Porte-Saint-Martin et pour quelques autres spectacles des boulevards. Quelques-uns de ces ouvrages ont obtenu un succès de vogue; tels sont ; *Romulus, Robinson Crusoé, la Pie voleuse, Marie-Stuart, le Vampire, les Deux Forçats, le Monstre, Trente ans de la vie d'un Joueur, le Mariage de raison*, à la Porte-Saint-Martin; *le Volcan, la Femme magnanime, la Belle Arsène, Geneviève de Brabant*, au Cirque-Olympique; *Clara, la Bataille de Pultawa, les Strélitz*, à l'Ambigu-Comique; *la Citerne, le Chien de Montargis, le Mont-Sauvage, la Fille de l'Exilé, la Fausse Clef, Guillaume Tell, la Peste de Marseille*, au théâtre de la Gaieté. Les opéras-comiques de M. Piccinni sont : 1° *Arlequin au village*. 2° *La Pension de jeunes Demoiselles*. 3° *Le Pavillon*. 4° *Arlequin bon ami*. 5° *Les Deux Issues*. 6° *Les Billets doux*. 7° *L'Amant rival de sa maîtresse*. 8° *Les Deux Maîtres*. 9° *La Femme justifiée*. 10° *La Physionomie*; tous représentés au théâtre de Jeunes-Artistes de la rue de Bondy. 11° *La Forteresse*. 12° *L'entre-sol*. 13° *Lui-Même*. 14° *Le Terme du Voyage*. 15° *Gilles en deuil*. 16° *Les Deux Voisins*, au théâtre des Variétés. 17° *L'Amoureux par surprise*, au théâtre Feydeau, en 1804. 18° *Avis au Public ou le Physionomiste en défaut*, en deux actes, ibid., 1806. 19° *Ils sont chez eux*, en un acte, ibid., 1808. 20° *Le Sceptre et la Charrue*, en 3 actes, ibid., 1817. 21° *La Maison en Loterie*, en un acte, au théâtre du Gymnase, 1820; 22° *Le Bramine*, en un acte, ibid., 1822.

23° *La Petite Lampe Merveilleuse*, en un acte, ibid., 1822. 24° *La Fête française*, en un acte, 1823, *ibid.* 25° *Alcibiade Solitaire*, en 2 actes, à l'Opéra, 1824. M. Piccinni a écrit une cantate pour le baptême du duc de Bordeaux, exécutée au Gymnase, en 1821; une *Ode maçonnique*, en 1818; beaucoup de romances, de cantates et d'airs de vaudevilles; enfin, des sonates, des pots-pourris et des thêmes variés pour le piano.

PICCIOLI (JACQUES-ANTOINE), prêtre et compositeur qui vivait vers la fin du seizième siècle, naquit à Corbario, dans l'État de Venise, et fut élève du P. Constant Porta. On connaît de lui les ouvrages suivants: 1° *Litaniæ de B. V.* 5 *voc.* (*V.* le catal. de Pastorff). 2° *Canzonette a 3 voci*, Venise, 1593, in-4°. Dans la collection de messes de divers auteurs, publiée à Milan, en 1588, par Jules Bonajuncta, on en trouve une de Piccioli, à 5 voix, intitulée *Voce mea*, etc., dans laquelle le *Benedictus* est un canon à 4 voix, où deux parties marchent par mouvement direct, et deux par mouvement contraire.

PICCOLOMINI (ALEXANDRE), né à Sienne, le 13 juin 1508, fut professeur de philosophie morale à Padoue, et fut fait archevêque de Patras, en 1574, et coadjuteur de Sienne. Il mourut en cette ville le 12 mars 1578. Dans son livre intitulé *Della institution morale libri XII* (Venise, 1569, in-4°), il traite de la musique en général, de la musique vocale et de la musique instrumentale, aux chapitres 12° et 13° du quatrième livre.

PICCOLOMINI (FRANÇOIS), né à Sienne, en 1520, enseigna la philosophie pendant cinquante-trois ans aux universités de Pérouse et de Padoue, et mourut dans sa ville natale, en 1604, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans. Il traite de l'effet moral de la musique dans son livre intitulé: *Universa Philosophia de moribus, nunc primum in decem gradus redacta et explicata*, Venise, 1583, in-fol.

PICERLI (le P. SILVERIO), docteur en théologie de l'ordre des mineurs observans réformés, au couvent de Naples, naquit à Rieti, dans les dernières années du seizième siècle. On a de lui trois traités sur la musique, sous les titres suivants: 1° *Specchio primo di musica, nel quale si vede chiaro non sol' il vero, facile, e breve modo d'imparar di cantare il canto figurato, e fermo; ma vi se vedon' anco dichiarate con brevissim' ordine tutte le principali materie, che ivi si trattano, sciolte le maggiore difficoltà*, etc., Naples, Ottavio Beltrono, 1630, in-4° de 81 pages. 2° *Specchio secondo di musica, nel quale si vede chiaro il vero e facil modo di comporre di canto figurato, e fermo, di fare con nuove regole ogni sorte di contrapunti, e canoni*, etc., Naples, Matteo Nucci, 1631, 196 pages in-4°. Le troisième traité, sous le titre de *Specchio terzo di musica*, est relatif à la musique théorique et aux proportions. Nous ignorons la date de son impression. Forkel, qui n'a connu Picerli et ses ouvrages que par la citation fautive et laconique de La Borde, le nomme *Piverli*, et range le *Specchio primo* et le *Specchio secondo* parmi les traités généraux de musique, au lieu de les placer chacun à la division qui leur convient (*Allgem. Litter. der Musick*, p. 286). L'erreur de La Borde a pour origine une faute d'impression de la table des auteurs du 1er volume de l'Histoire de la musique, par le P. Martini. M. Lichtenthal a copié Forkel; quant à M. Becker, il a commis une singulière inadvertance, en citant les livres de Picerli sous le véritable nom de leur auteur (page 475 du *Systematisch-Chronol. Darstellung der musicalischen Literatur*), et dans un autre endroit (page 286, *ibid.*), sous celui de *Piverli*.

PICHEL, ou PICHL (WENCESLAS), compositeur, naquit en 1741 à Bechin, en Bohême, et commença l'étude de la musique dès sa septième année, sous la direction de Jean Pockorny, recteur de

l'école de ce lieu. En 1753, il fut admis au séminaire des jésuites de Brzeznicz, en qualité d'enfant de chœur : il y fit ses études humanitaires. Lorsqu'elles furent terminées, il alla à l'université de Prague pour y suivre les cours de philosophie, de théologie et de droit. Dans le même temps il fut placé comme violoniste au séminaire de Saint-Wenceslas. Après avoir pris pendant deux années des leçons de contrepoint dans l'école du célèbre organiste Segert, il entra dans la chapelle de l'évêque de Grosswardein, en qualité de sous-directeur. Son goût pour la poésie latine le porta dans le même temps à faire quelques petits opéras en cette langue, tels que *Olympia Jovi sacra, Pythia, seu ludi Apollinis, Certamen Deorum,* etc., qui furent mis en musique par lui-même, ou par le maître de chapelle Ditters. C'est à la même époque qu'il composa des messes, des symphonies et des concertos de violon. En 1769, la cour de Saint-Pétersbourg lui fit faire des propositions pour la place de directeur de musique; mais il préféra rester dans sa patrie, et il accepta le même titre chez le comte de Hartig, à Prague. Après deux années passées chez ce seigneur, il fut appelé à Vienne, en qualité de premier violon du théâtre national, et l'impératrice Marie-Thérèse le fit entrer en 1775 chez l'archiduc Ferdinand, à Milan, en qualité de directeur de musique. Pendant les vingt et un ans de la durée de son séjour en Italie, il fit des voyages à Rome, Naples, Florence, Parme, Venise, et autres villes importantes, et y lia des relations d'amitié avec les principaux artistes de cette époque. Lorsque la Lombardie fut envahie par l'armée française, en 1796, Pichl retourna à Vienne avec l'archiduc, et bientôt il apprit que sa bibliothèque musicale, laissée à Milan, ainsi qu'une histoire des musiciens de la Bohême, qu'il avait écrite et qui lui avait coûté de longues recherches, lui avaient été enlevées par les Français. Après avoir visité Prague, au mois de décembre 1802, avec sa fille, excellente cantatrice, il retourna à Vienne, où il mourut au mois de juin 1804, d'une apoplexie foudroyante, pendant qu'il exécutait un concerto de violon, chez le prince de Lobkowitz. D'après la liste de ses compositions, écrite par lui-même, il a publié : I. Vingt-huit symphonies à grand orchestre, divisées dans les œuvres 1, 8, 15, 17, 19, 38, 39, 115, Vienne, Offenbach et Paris. II. Trois sérénades à grand orchestre, op. 9, *ibid.* III. Douze quintettes pour 2 violons, 2 violes et basse, op. 5, 28 et 42, *ibid.* Cinq de ces quintettes ont été publiées à Paris chez Sieber, et à Offenbach chez André, comme œuvres 3 et 30. VI. Douze quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, op. 13, 40, 41 et 113, Vienne, Amsterdam, Berlin et Paris; six de ces quatuors sont gravés chez Sieber comme l'œuvre 2me. V. Trois quatuors pour flûte, op. 12, Vienne et Amsterdam. VI. Trois quatuors pour clarinette, op. 16, *ibid.* VII. Six ottetti pour baryton, violons, violes, flûte et violoncelle, op. 37. VIII. Sept septuors pour les mêmes instrumens, op. 36. IX. Six sextuors pour baryton, 2 violons, 2 violes et violoncelle, op. 35. X. Six quintettes pour baryton, 2 violons, viole et violoncelle, op. 34. XI. Trois quatuors pour baryton, violon, viole et violoncelle, op. 33. XII. Symphonie concertante pour 2 violons et orchestre, op. 6. XIII. Trois concertos pour violon, op. 3 et 104. XIV. Trois concertini, *idem*, op. 45. XV. Six trios pour violon, alto et violonselle, op. 7. XVI. Trente-deux duos pour 2 violons, ou violon et alto, ou violon et violoncelle, divisés dans les œuvres 2, 4, 10, 14, 18, 23 et 24. XVII. Sonates et solos pour violon, op. 20, 21, 22, 25, 27, 29, 43, 44. XVIII. Deux concertos pour la clarinette, op. 101, Vienne. XIX. Sonates pour piano avec ou sans accompagnement, op. 26, 31, 102, *ibid.* XX. Trois messes solennelles à 4 voix et orchestre, op. 106, *ibid.* XXI. Messe en plain-

chant, op. 107, *ibid.* XXII. *Miserere* en plain-chant, op. 108. XXIII. Six motets, op. 109. XXIV. Deux graduels, op. 110. XXV. *Dix psaumes*, op. 114.

Ce laborieux artiste a laissé en manuscrit dans la chapelle de Grosswardein : 1° Trois messes solennelles à 4 voix et orchestre. 2° Une messe pastorale. 3° Trois opéras latins. 4° Six offertoires. 5° Neuf symphonies, intitulées *les Neuf Muses*. 6° Trois autres intitulées *les Trois Grâces*. 7° Quatre sérénades pour divers instrumens. 8° Sept concertos pour violon. 9° Six trios pour violon. 10° Douze sonates pour violon seul. Pendant la durée de son séjour à Milan, il a écrit pour le service de l'archiduc Ferdinand, depuis 1776 jusqu'en 1796 : 11° Dix-sept petites messes. 12° Douze psaumes pour les vêpres. 13° Quinze offertoires. 14° Une messe de *requiem*. 15° Un *Dies iræ* solennel. 16° Un *miserere* avec instrumens. 17° *Miserere in Parasceve*, sans instrumens. 18° Quatre messes solennelles. 19° Messe en plain-chant. 20° *Te Deum* solennel. 21° Trois opéras sérieux italiens. 22° Quatre opéras bouffes italiens. 23° Quatre *Tantum ergo*. 24° Trente-six symphonies à grand orchestre. 25° Quatre grandes sérénades. 26° Vingt-quatre trios pour 2 violons et violoncelle. 27° Six concertos pour violon. 28° Grand concerto pour orchestre. 29° Six quatuors pour violons, viole et basse. 30° Trois quintettes, *id.* 31° Cent quarante-huit quatuors pour baryton, violon, alto et basse, composés pour le prince Esterhazy. 32° Vingt-quatre caprices pour violon. 33° Un concerto pour hautbois. 34° Deux concertos pour flûte. 35° Un concerto pour basson. 36° Un concerto pour harpe. 37° Un concerto pour contrebasse. 38° Une symphonie concertante pour 2 violons. 39° Un *idem* pour 2 cors. 40° Huit concertos pour cor.

PICHELMAYER ou PICHELMAIER (GEORGE), valet de chambre de l'empereur d'Autriche, et musicien de la cour impériale, dans la première moitié du dix-septième siècle, a séjourné quelque temps en Bohême. Il s'est fait connaître par un ouvrage intitulé *Psalmodia sacra*, Ratisbonne, 1637.

PICHIS (ÉRASME DE), auteur inconnu, a écrit à Rome un traité *De musica* cité par Mandosi (*Biblioth. roman. cent.* 7).

PICHLER (le P. PLACIDE-MARIE), né à Pfaffenhoven sur l'Ilm, en 1721, se livra à l'étude des sciences et de la musique dans sa jeunesse, et entra dans l'ordre de Saint-Benoît, en 1741, à Thierhaupten. Après avoir été ordonné prêtre, en 1744, il fut envoyé au couvent de Scheuern, où il se fit connaître comme un des meilleurs organistes de son temps; puis il passa quelques années à Vienne, fit un voyage en Italie, et se retira à Venise, au couvent de Saint-George, où il mourut, en 1796. Vers 1760 il se répandit en Allemagne des copies manuscrites de plusieurs morceaux de sa composition; entre autres six trios pour violon, viole et basse; six *idem* pour luth, violon et violoncelle, et enfin six autres trios pour flûte, violon et basse.

PICHSELLIUS (SÉBASTIEN), littérateur allemand du seizième siècle, a publié, à Spire, un poëme latin sur la musique, sous le titre de *Carmen de musica*, 1588, in-8° (voyez *Lipenii Biblioth.*, page 976).

PIELTAIN (DIEUDONNÉ-PASCAL), violoniste et compositeur, né à Liége, en 1754, fut un des meilleurs élèves de Jarnowick. En 1778 il se rendit à Paris, s'y fit entendre six années de suite aux concerts spirituels, et ne s'éloigna de cette ville qu'en 1784, pour aller à Londres en qualité de premier violon des concerts de lord Abington. Après avoir occupé cette place pendant neuf années, Pieltain fit un voyage à Pétersbourg, où il donna des concerts avec succès, s'arrêta quelque temps à Varsovie, à Berlin, et à Hambourg, où il se trouvait en 1800. De retour à Liége, il y vécut dans une honnête aisance, fruit de ses travaux, aimé et res-

pecté de ses concitoyens. Il est mort en cette ville le 12 decembre 1833, à l'âge de soixante-dix-neuf ans. Pieltain a publié à Paris et à Londres treize concertos pour le violon, six sonates pour le même instrument, deux œuvres de six quatuors pour deux violons, alto et basse, douze duos pour deux violons, Paris, Pleyel, et douze airs variés pour les mêmes instrumens, Paris, Sieber.

PIELTAIN (le jeune), frère du précédent, fut élève de Punto pour le cor, et exécuta, en 1781, des concertos sur cet instrument au concert spirituel. En 1784 il était avec son frère attaché aux concerts de lord Abington.

PIERLOT (....), violoniste qui était attaché au concert spirituel en 1786, a publié à Paris, chez Imbault : 1° Trois symphonies pour 2 violons, alto, basse, 2 hautbois et 2 cors, op. 1. 2° Première et deuxième symphonies concertantes pour 2 violons et orchestre.

PIERLUIGI (ANGELO), fils aîné de l'illustre Pierluigi de Palestrina, naquit à Rome, vers le milieu du seizième siècle. Élève de son père, il se livra à la composition; dans le second livre des motets de celui-ci, on trouve deux motets à cinq voix d'Angelo sur les paroles : *Circuire possum, Domine, cœlum*, et *In hac cruce te invenit*. Il mourut jeune, antérieurement à 1594.

PIERLUIGI (RODOLPHE), second fils de Jean Pierluigi de Palestrina, né à Rome, y mourut avant 1574. Un motet à cinq voix de sa composition a été inséré dans le deuxième livre de ceux de Palestrina.

PIERLUIGI (SILLA), troisième fils de Jean Pierluigi de Palestrina, né aussi à Rome, y mourut comme ses frères avant 1594. Deux motets à cinq et à six voix de sa composition (*Domine pater*, etc., et *Nunc dimittis*) ont été insérés dans le second livre de motets de son père.

PIERRE, surnommé DE CORBIE, du lieu de sa naissance, fut poète et musicien dans le treizième siècle. Il nous reste six chansons notées de sa composition, qu'on trouve dans le manuscrit de la bibliothèque du roi coté 7222 (ancien fonds).

PIERRET (....), luthier français, vécut sous les règnes de Henri IV et de Louis XIII. Ses violons sont estimés ; il les terminait avec plus de soin que son compatriote Bocquay, et en a fait en moins grand nombre.

PIERSON (MARTIN), bachelier en musique et directeur du chœur de l'église Saint-Paul, de Londres, mourut en cette ville, vers 1650. On a sous son nom une collection de motets et de chansons à cinq voix avec accompagnement de violes et orgue ; cet ouvrage a pour titre : *Mottets, or grave chamber music, containing songs of 5 parts of several sorts for voices and viols, with an organ part*, etc. Londres, 1630.

PIETE (NOEL), luthier de Paris, né vers 1760, fut élève de Saunier. Les violons et les basses qu'il a fabriqué jusqu'en 1810 sont d'un beau fini et sont estimés.

PIETEREZ (ADRIEN), le plus ancien facteur d'orgues connu de la Belgique, naquit à Bruges dans les premières années du quinzième siècle. Il a construit à Delft, en 1455, dans l'église Neuve, un instrument qui s'y trouve encore, mais qui avait été déjà restauré quatre fois en 1548. Il ne reste presque plus rien aujourd'hui de l'ouvrage de Pieterez.

PIETKIN (LAMBERT), musicien de la cathédrale de Liége, naquit en cette ville dans la première moitié du dix-septième siècle. Il a publié de sa composition un recueil de motets intitulé : *Sacri concentus 2, 3, 4 et 8 vocum*, Liége, 1668, in-4°.

PIÉTON (LOYSET OU LOUIS), musicien français, naquit à Bernay, en Normandie, vers la fin du quinzième siècle, et fut, à cause de cela, surnommé *le Normand*. M. l'abbé Baini a confondu ce musicien avec Compère (*V.* ce nom) ; son erreur est démontrée par ces vers de Jean Lemaire

de Belges, dans son poème de *Vénus* :

> Les termes doux de Loyset et Compere
> Font mélodie aux cieux même confine.

Le lieu de la naissance de Piéton est indiqué dans la table des auteurs du quatrième livre des motets de la collection publiée par Pierre Attaignant, en 1531, in-4° obl.; on y lit : *Benedicite Deum cœli*... LOYSET DE BERNAIS. Forkel s'est trompé lorsqu'il a cru que *Loyset* était le nom de famille du musicien dont il s'agit, et *Piéton* un sobriquet (*Allgem. Geschichte der Musik,* tome II, p. 648) : *Loyset* était à l'époque où vécut cet artiste un diminutif de *Louis* assez fréquemment employé; c'est ainsi qu'on appelait aussi Louis Compère, et c'est la conformité de ce prénom qui a causé l'erreur de M. l'abbé Baini. Outre le morceau cité ci-dessus, on a de Piéton un *Beati omnes* à 4 voix, imprimé dans une collection de psaumes publiée à Nuremberg, en 1542; Forkel en a rapporté un extrait en partition (*loc. cit.*). Les *Concentus* 4-8 *vocum* de Salblinger (Augsbourg, 1545) contiennent aussi quelques morceaux de Piéton. Enfin le troisième livre des *Motets de la couronne*, publié par Octave Petrucci, renferme un *O bone Jesu illumina* à 4 voix, du même musicien.

PIETRAGRUA (GASPARD), prêtre, né à Milan, vers la fin du seizième siècle, fut d'abord organiste de l'église Saint-Jean de Monza, puis à Canobio, où il se trouvait en 1629. Il avait alors le titre de prieur. On connaît sous son nom : 1° *Concerti e canzoni francesi ad* 1, 2, 3, 4, *con Messe, Magnificat, falsi bordoni, Litanie della Madona e degli santi*, Milan, 1629. 2° *Canzonette a tre,* ibid. 3° *Motetti a voce sola,* ibid. 4° *Messa e salmi alla Romana per cantarsi alli vespri di tutto l'anno con due Magnificat, le quattro antifone, ed otto falsi bordoni a 4 voci, lib.* 5, ibid.

PIETRAGRUA (CHARLES-LOUIS), compositeur dramatique, naquit à Florence en 1692. Il a écrit pour le théâtre de Venise : *Il Pastor fido*, en 1721, et *Romolo e Tazio,* en 1722. On ignore quelle fut la suite de la carrière de cet artiste.

PIFFET (....), surnommé *le Grand nez*, était violoniste à l'orchestre de l'Opéra, à Paris, vers 1750. Il se fit entendre à cette époque avec succès au concert spirituel. On a gravé de sa composition des sonates à deux violons et basse continue, et des cantates à voix seule.

PIGNATTA (PIERRE-ROMULUS), compositeur dramatique, né à Rome vers 1660, fut considéré comme un artiste distingué vers la fin du dix-septième siècle. On a retenu les titres suivans des opéras qu'il a fait représenter sur les divers théâtres de l'Italie : 1° *Costanza vince il destino,* 1695; 2° *Almiro re di Corinto;* 3° *Sigismondo primo*, 1696; 4° *L'Inganno senza danno*, 1697; 5° *Paolo Emilio*, 1699; 6° *Il Vanto d'Amore*, 1700; 7° *Oronte in Egitto,* 1705.

PIGNORIA (LAURENT), en latin *Pignorius*, antiquaire, né à Padoue, en 1571, fit ses études chez les jésuites de cette ville, entra ensuite dans l'état ecclésiastique et obtint un canonicat dans la cathédrale de Trévise. Il mourut à Padoue, d'une maladie épidémique, le 13 juin 1631. Au nombre des ouvrages de ce savant, on en trouve un qui a pour titre : *De Servis et eorum apud veteres ministeriis commentarius,* Augsbourg, 1613, in-4° L'édition la plus estimée est celle qui a été publiée à Amsterdam, en 1674, un vol. in-12. Pignoria y traite de la musique des anciens, particulièrement de leurs instrumens, depuis la page 145 jusqu'à 180. On y trouve quelques renseignemens utiles sur cette matière.

PIGONATI (ANDRÉ), médecin napolitain, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, est auteur d'une *Lettera sopra il Tarantismo, ossia morso della Tarantola che si guarisce nella Puglia colla musica*, etc. Ce petit écrit, accompagné de notes et de planches, est imprimé

à la fin d'un livre qui a pour titre : *Memoria di Brindisi sotto il regno di Ferdinando,* Naples, Morelli, 1781, in-4°.

PILEUR D'APLIGNY (LE), chimiste et littérateur français, n'est connu que par ses ouvrages, parmi lesquels on remarque un bon traité de l'art de la teinture. Il est aussi auteur d'un livre intitulé : *Traité sur la musique et sur les moyens d'en perfectionner l'expression,* Paris, 1779, in-8°. Cet ouvrage ne renferme que des vues superficielles.

PILKINGTON (FRANÇOIS), musicien anglais du seizième siècle, était luthiste distingué, attaché à la cathédrale de Chester. Après avoir fait ses études à l'université d'Oxford, il y fut élevé au grade de bachelier en musique, dans l'année 1595. Cet artiste est un des compositeurs d'un recueil d'airs pour le luth et la basse de viole publié à Londres, en 1605, in-fol.

PILLAGO (CHARLES), ou peut-être mieux FILLAGO, né à Rovigo, dans les dernières années du seizième siècle, fut nommé organiste de Saint-Marc, à Venise, le 1er mai 1623, et mourut en 1644. Il fut considéré comme un des meilleurs organistes de l'Italie. On a de sa composition : *Sacri concerti a voce sola con basso per l'organo,* Venise, 1642, in-4°.

PIMENTEL (PIERRE), célèbre organiste portugais, mourut à Lisbonne, en 1599. Il a laissé un recueil de compositions pour l'orgue, intitulé : *Livro de cifra de varias obras para se tangerem na orgaõ.* Marchado (*Bibl. Lusit.,* tome III, p. 610) croit que ce livre a été imprimé.

PINA E MENDOÇA (LÉON DE), chevalier de l'ordre du Christ, né en Portugal, vécut vers 1650. Machado lui attribue plusieurs opuscules concernant la théorie de la musique, restés en manuscrit (*Bibl. Lusit.,* t. III, p. 11).

PINELLI DE GERARDIS (JEAN-BAPTISTE), né à Gênes en 1543, d'une famille noble, voyagea en Allemagne, et s'établit à Prague, antérieurement à l'année 1580. Environ neuf mois après la mort du maître de chapelle Scandelli, il fut appelé à Dresde, en 1581, pour lui succéder; mais sa mauvaise conduite l'obligea à retourner à Prague bientôt après. Il mourut en cette ville; l'époque de son décès est ignorée. Walther cite de sa composition les ouvrages suivans : 1° *VI Misse a 4 voci,* Dresde, 1582, in-fol. 2° *Magnificat* allemands dans les huit tons de l'église, *ibid.,* 1583, in-fol. 3° *Madrigali,* ibid., 1584, in-fol. 4° *Cantiones sacræ* 8, 10 *e* 15 *voc.,* ibid., 1584, in-folio. 5° Nouvelles chansons allemandes à 5 voix, traduites de l'italien pour être chantées et accompagnées dans la manière italienne, Dresde, 1584, in-4°. 6° *Napoletane a* 5 *voci,* ibid., 1585, in-4°. 7° Dix-huit musettes à 5 voix, Prague, 1588, in-4°.

PINHEIRO (le P. JEAN), religieux portugais, né à Thomar, dans l'Estramadure, fut un des meilleurs musiciens de sa nation, et forma plusieurs bons élèves. Il mourut dans la première moitié du dix-septième siècle. On trouvait encore vers 1720, dans la bibliothèque royale de Lisbonne, les ouvrages suivans, en manuscrit : 1° *Ave Regina cœlorum* à douze voix (n° 809). 2° *Afflictio una* à six voix (n° 810).

PINNA (EMMANUEL DE), musicien de la chapelle du roi de Portugal, né en Espagne, vivait à Lisbonne au commencement du dix-septième siècle. Il a laissé en manuscrit des cantiques pour le jour de Noël et les principales fêtes des saints, sous ce titre : *Villancicos y romances de la Natividad de Jesu-Cristo y otros sanctos.*

PINTADO (JOSEPH), écrivain italien sur qui l'on n'a point de renseignemens, a publié un livre qui a pour titre : *Vera idea della musica e del contrappunto,* Rome, de l'imprimerie de Gioacchino Puccinelli, 1794, in-8° de 156 pages.

PINTI (SALVATOR-IGNACE), moine italien, vécut dans un couvent de la Bohême vers la dernière partie du dix-huitième

siècle. Il composa la musique d'un oratorio intitulé : *Il Santo Abele di Boemia, ossia il glorioso martirio di S. Wenceslao, signor di detto regno*, qui fut exécuté en 1781, dans l'église Saint-Pierre de Prague.

PIO (ANTOINE), compositeur, né à Ravenne, vers le milieu du dix-huitième siècle, fut maître de chapelle dans cette ville. En 1783 il écrivit à Venise *Nettuno ed Egle*, opéra sérieux, et en 1790 il donna au théâtre de la Scala, à Milan, *Il Medonte*, opéra sérieux.

PIONNIER (JEAN), musicien français du seizième siècle, fut maître de chapelle à Lorette. Il a fait imprimer de sa composition : 1° *Motetti a cinque voci*, lib. 1, Venise, 1561, in-4°. 2° *Idem*, lib. 2, *ibid.*, 1564, in-4°.

PIOZZI (....), compositeur italien, attaché au service du prince Palatin, a fait graver à Mannheim, en 1780, deux œuvres, chacun de trois quatuors, pour clavecin, deux violons et basse.

PIPELARE (MATHIEU), musicien belge, vécut à la fin du quinzième siècle et au commencement du seizième. On ne sait rien concernant le lieu de sa naissance, ses études, ni les places qu'il a occupées. Ornithoparcus, qui le cite comme une autorité, en ce qui touchait les proportions de l'ancienne notation (*Microl. Musicæ activæ*, lib. II, cap. 8), nous a appris son prénom, qu'on ne trouve point ailleurs. Pipelare signait ordinairement son nom par un rébus composé du mot *Pipe* et des notes de musique *la, ré*. C'est ainsi qu'on le trouve dans des manuscrits de la bibliothèque de l'État à Bruxelles. Une messe à quatre voix de Pipelare est imprimée dans la collection publiée par André Antiquo de Montona (*V.* MONTONA). Octave Petrucci a aussi inséré un *Ave Maria* de ce maître, dans son premier livre de motets à cinq voix, Venise, 1505. Des compositions de Pipelare se trouvent avec des messes et autres morceaux de Pierre de Larue dans deux beaux manuscrits, in-folio atlantique, qui appartiennent à la bibliothèque de l'État, à Bruxelles; enfin, des manuscrits des archives de la chapelle pontificale, à Rome, renferment des messes du même musicien, entre autres une messe de l'*Homme armé*.

PIPELET (Mme CONSTANCE). *V.* SALM (Mme DE).

PIPPING (HENRI), né à Leipsick le 2 janvier 1670, y fit ses études, et y obtint le titre de prédicateur à l'église Saint-Nicolas, en 1693. Quatre ans après, il passa en la même qualité à celle de Saint-Thomas. En 1709, il fut promu au grade de docteur en théologie à l'université de Wittenberg, puis fut appelé à Dresde en qualité de prédicateur de la cour et de conseiller du consistoire. Il mourut dans cette ville, le 22 avril 1722. Pipping n'était âgé que de seize ans lorsqu'il soutint, pour le grade de bachelier, une thèse : *De Saule per musicam curato*, sous la présidence du professeur Lœscher (*voyez* ce nom). Cette dissertation a été imprimée à Leipsick, en 1686, in-4°. Il en fut fait une seconde édition dans la même ville, en 1699, et il en parut une troisième à Wittenberg, en 1705, in-4° de 64 pages. Enfin ce morceau fut reproduit une quatrième fois dans les *Exercitationes academicæ Juveniles*, de Pipping, Leipsick, 1723, in-4°.

PIRKER (MARIANNE), femme d'un violoniste de la chapelle du duc de Wurtemberg, fut une des meilleures cantatrices allemandes de son temps, et brilla à Londres, à Vienne et à Stuttgard. Admise, à cause des qualités de son esprit, dans l'intimité de la duchesse de Wurtemberg, elle se trouva compromise quand cette princesse se sépara de son époux (en 1755), fut arrêtée et enfermée dans la forteresse de Stoben-Asperg, où elle resta jusqu'en 1765. Ce changement subit de sa fortune la priva de l'usage de sa raison pendant plusieurs années, sans porter cependant atteinte à son talent. De la paille de seigle qui composait sa couche, elle fabriquait

des fleurs d'une merveilleuse délicatesse : elle parvint bientôt à tant d'habileté dans cet exercice, que l'impératrice Marie-Thérèse ne dédaigna pas d'accepter un bouquet de ces fleurs artificielles que Mme Pirker lui avait envoyé, et qu'elle la récompensa par le don d'une médaille d'or. Un autre bouquet offert à l'impératrice (Catherine) de Russie, lui valut une récompense magnifique. Lorsque Mme Pirker eut recouvré sa liberté, elle se retira à Heilbronn, et y vécut en donnant des leçons de chant. A l'âge de soixante ans, elle chantait encore avec une rare expression. Elle mourut le 10 novembre 1783, à l'âge de soixante-dix ans.

PIRLINGER (JOSEPH), violoniste de la musique de la cour impériale, à Vienne, fit, vers 1786, un voyage à Paris, et y publia de sa composition : 1° Six quatuors pour deux violons, alto et basse. 2° Six symphonies à huit parties. De retour à Vienne, où il vivait encore en 1802, il a fait paraître : 3° Trois trios faciles pour deux violons et basse, Vienne, Steiner. 4° Plusieurs œuvres de duos et de divertissemens pour 2 violons. Pirlinger a été l'éditeur d'une nouvelle publication de la méthode de violon de Léopold Mozart, Vienne, Wallishauser. Il a laissé en manuscrit dix-huit trios pour deux violons et basse.

PISA (Don AUGUSTIN), docteur en droit canon et civil, vivait au commencement du dix-septième siècle, et a publié un livre qui a pour titre : *Battuta della musica dichiarata da don Agostino Pisa, dottore di legge canonica e civile, e musico speculativo e prattico. Opera nova, utile e necessaria alli professori della musica. Ristampa di novo, ed ampliata.* In Roma, 1611, in-4°. Forkel (*Allgem. Litteratur der Musik*, p. 275) dit que l'auteur de ce livre est cité quelquefois sous le nom d'*Agostino di Pisa*, comme si ce nom d'*Agostino* était celui de sa famille, et *Pise* le lieu de sa naissance. Ainsi qu'on le voit par le titre, l'édition de 1611 est la deuxième du livre de Pisa; mais j'ignore où la première a été publiée. Le seul renseignement qu'on trouve dans la deuxième, concernant la première, est que Pisa avait dédié celle-ci à Boniface Cannobio, noble bolonais, au lieu que l'autre est dédiée au P. Thomas Pallavicino. Ce livre est fort rare. Il est le premier où ce qui concerne la mesure en musique a été traité avec développement. Après les madrigaux et les sonnets adressés à l'auteur suivant l'usage du temps où il écrivait, et l'épître dédicatoire, on trouve un avertissement au lecteur, p. 13; l'éloge de la musique, p. 15 ; un aperçu des inventeurs de la musique, p. 17, et un raisonnement intitulé : *Del musico e cantore*. Vient ensuite la préface de l'ouvrage, p. 23-44, où l'auteur examine ce qu'on a dit jusqu'à lui dans les divers traités de musique, concernant la mesure. Les chapitres qui composent le corps du livre sont les suivans : 1° *Che cosa sia Battuta,* p. 44-50. 2° *Che cosa significhi questa parola, positione nella battuta,* p. 50-63. 3° *Per che causa sia stata retrovata la battuta,* p. 63-67. 4° *Di quante parti sia composta la battuta,* p. 67-71. 5° *Dove cominci, e termini questa battuta,* p. 71-88. 6° *Del primo moto, o primo spatio che fà la mano per andare a ponersi in alto per battere,* p. 88-96. 7° *Di alcuni disordini che occorono per non dare il suo vero principio alla battuta*, p. 97-102. 8° *Come ci doviamo servire di questa misura, per dare principio, e seguitare il canto,* p. 103-119. 9° *Che tutte le cantilene devono finire all' insù, cioè in aria,* p. 119-127. 10° *Delle proportioni,* p. 127-131. 11° *Catalogo degli errori reprobati in questa dichiaratione,* p. 132-136. Le livre est terminé par la table des matières. J'ai cru devoir donner ici l'indication du contenu de cet ouvrage, à cause de sa rareté. Le style de Pisa est diffus, mais son livre renferme de fort bonnes choses sur une matière neuve et

intéressante. Les recherches historiques qu'on y trouve sont curieuses. Pisa est, je crois, le premier qui a contesté à *Guido d'Arezzo* les inventions qu'on lui attribue à tort. George Schielen cite de cet auteur (*Biblioth. Enucleata*, p. 328) un traité *De Percussione musica;* mais ce titre n'est qu'une mauvaise traduction latine du titre italien de l'ouvrage précédent. Mattheson en parle aussi dans son *Orchestre examiné* (*forchendes Orchester*, p. 408), sous le titre de *Tractatus de tactu*.

PISADOR (DIDIER), musicien espagnol du seizième siècle, naquit à Salamanque. Il a publié un traité sur l'art de jouer de la viole, sous le titre de *Musica de viguela, citharisticæ artis documenta*, Salamanque, 1552, in-fol.

PISANI (ANTOINE), membre de la société philharmonique de Palerme, naquit en 1793, et mourut en 1817. Il a fait imprimer un opuscule intitulé : *Pensieri sul diritto uso della musica istrumentale*, Naples, 1817. Dans la même année, il en a paru une autre édition à Palerme, in-4°.

PISARI (PASCAL), né à Rome vers 1725, était fils d'un pauvre maçon. Dans sa jeunesse, il possédait une très-belle voix qui, ayant été remarquée par un musicien nommé Gasparino, engagea celui-ci à lui enseigner la musique. Après la mue, il acquit un bonne voix de basse; mais sa timidité était si grande que, ne trouvant point de ressource dans son talent comme chanteur, il résolut de se livrer à l'étude de la composition. Il y fit de rapides progrès sous la direction de Jean Biordi, chapelain-chantre de la chapelle pontificale, et maître de chapelle de Saint-Jacques des Espagnols. La lecture des ouvrages de Palestrina fut surtout profitable à Pisari : il saisit si bien l'esprit du style de ce grand homme, que de tous ceux qui tentèrent de l'imiter, il est peut-être le musicien qui en approche le plus : sa supériorité en ce genre l'a fait appeler par le P. Martini *le Palestrina du dix-huitième siècle*. En 1752 il fut agrégé à la chapelle pontificale; mais bien qu'il y ait fait un long service, il n'y eut, pendant la plus grande partie du temps, que la position de surnuméraire. Sa misère était extrême : à peine couvert de vieux habits que lui donnaient ses amis, il n'avait d'habitation qu'une mansarde qu'on lui cédait par charité. Son mobilier se composait d'une couverture placée sur deux tables pour son coucher, d'un clou où il attachait une chandelle, et d'un morceau d'argile qu'il avait façonné en écritoire. L'encre dont il se servait n'était composée que d'eau et de charbon; sa plume était un bâton fendu. Il n'avait d'autre papier que celui qu'il ramassait dans les rues de Rome; lui-même le lignait pour écrire sa musique, et il l'appuyait contre la fenêtre pour y tracer ses belles compositions, dignes de procurer à leur auteur un sort moins cruel. Enfin, l'occasion favorable pour tirer Pisari de cette horrible situation parut se présenter. Le bruit de son mérite étant parvenu à la cour de Portugal, l'ambassadeur de cette puissance à Rome fut chargé de lui demander un *Dixit* à 16 voix réelles en 4 chœurs, et un service complet pour les dimanches et fêtes de toute l'année, à 4 voix avec orgue. Cet immense travail terminé, le *Dixit* fut exécuté, en 1770, d'après l'ordre de l'ambassadeur, dans l'église des XII Apôtres, par cent cinquante des meilleurs chanteurs de Rome. Burney, qui entendit cette exécution solennelle, parle avec admiration du mérite de la facture de ce morceau. Toute la musique fut expédiée à la cour de Lisbonne; elle remplissait deux caisses. Malheureusement la récompense due à de si beaux et si considérables travaux mit tant de temps à parvenir à Rome, que lorsqu'elle y arriva, Pisari n'était plus. Il avait cessé de souffrir en 1778. Ce fut son neveu, simple ouvrier maçon, qui recueillit le prix de son travail. Les compositions écrites par Pisari pour la

chapelle pontificale sont en grand nombre et d'un travail parfait ; elles consistent en *messes, psaumes* et *motets* à 8 voix, deux *Te Deum*, dont un à 8 voix et un à 4. M. l'abbé Baini accorde beaucoup d'éloges à ces productions. Pisari fut moins heureux dans le *Miserere* à 9 voix qu'il écrivit en 1777, à la demande de ses collègues, pour le service de la même chapelle : la misère et l'immense travail qu'il avait fait pour la cour de Portugal avaient épuisé ses forces : l'effet du morceau ne répondit pas à ce qu'on attendait du talent de l'auteur. M. l'abbé Santini possède en manuscrit de cet excellent artiste : 1° *Dixit* à 4 voix. 2° *Miserere* à 4. 3° *Laudate Dominum* à 4, en canon. 4° Une messe à 8. 5° Les psaumes *Dixit*, *Laudate*, *Lætatus sum* et *Beatus vir* à 8 voix. 6° Les motets *Virtute magna*, *Coronas aureas*, *Si consurrexistis* et *Tu es pastor ovium* à 8. 7° Le fameux *Dixit* à 16, composé pour le roi de Portugal.

PISARONI (BENEDETTA-ROSAMUNDA), excellente cantatrice, n'est pas née à Palerme en 1806, comme le dit l'auteur de la notice insérée dans le Lexique universel de musique publié par M. le docteur Schilling, mais à Plaisance, le 6 février 1793. Un maître obscur, nommé Pino, lui donna les premières leçons de musique. A l'âge de douze ans, elle passa sous la direction du sopraniste Moschini, alors au service du vice-roi d'Italie, à Milan. Après avoir appris de lui l'art du chant, suivant les principes de l'ancienne école, elle reçut des conseils de Marchesi, qui se chargea du soin de perfectionner son goût. Tels furent les avantages qu'elle recueillit des leçons de ces deux maîtres que, malgré l'extérieur le plus repoussant, malgré les défauts d'une partie de son organe vocal, elle excita partout l'admiration. La plupart des biographes qui ont écrit sur cette cantatrice ont dit que sa voix était originairement un contralto qui s'était élevé progressivement ; c'est le contraire qui est exact. Lorsque Mme Pisaroni débuta à Bergame, dans l'été de 1811, à l'âge de dix-huit ans, elle chantait en soprano aigu les rôles de *Griselda*, *Camilla*, et autres du répertoire de cette époque. Applaudie à Bergame, elle fut appelée à Vérone dans la saison suivante, et le succès qu'elle y obtint la fit connaître de toute l'Italie. De retour à Plaisance vers la fin de 1812 elle y chanta avec succès. Appelée à Parme au commencement de 1813, elle y eut une maladie longue et sérieuse après laquelle elle perdit quelques notes aiguës de sa voix, tandis que la partie grave de l'organe acquit de l'étendue et de la force. Obligée de renoncer à son premier emploi, elle prit celui de *contralto*, et l'exercice développa si bien en elle les avantages de ce genre de voix, qu'en peu de temps elle fut considérée à juste titre comme le premier contralto de l'Italie, quoiqu'elle ne pût donner quelques notes qu'avec un accent guttural de l'effet le plus désagréable. Applaudie sur les théâtres de Venise, de Florence, de Padoue, de Palerme, de Naples, de Milan et de Turin, elle fut appelée sur sa réputation à Paris, en 1827, et y débuta au mois de mai, par le rôle d'*Arsace* de *Semiramide*. Je n'oublierai jamais l'effet qu'elle produisit sur l'auditoire lorsqu'arrivant sur la scène en tournant le dos au public, et considérant l'intérieur du temple, elle fit entendre d'une voix formidable, admirablement posée, cette phrase : *Eccomi alfin in Babilonia!* Des transports unanimes accueillirent ces vigoureux accens et cette large manière, si rare de nos jours ; mais lorsque la cantatrice se retourna et fit voir des traits horriblement bouleversés par la petite vérole, une sorte de cri d'effroi succéda à l'enthousiasme, et l'on vit des spectateurs fermer les yeux, pour jouir du talent sans être obligé de regarder la personne. Avant la fin de la représentation, le talent avait remporté une victoire complète dans la cavatine, dans le duo avec Assur, dans le finale du premier acte, dans le grand duo du second,

et dans le rondo *In si barbara sciagura*. Après quelques mois, le public ne songea plus à la figure de Mme Pisaroni, dominé qu'il était par la puissance de son talent. *La Donna del lago* lui fournit une autre occasion de montrer sa supériorité dans le rôle de *Malcolm*, et *l'Italiana in Algeri* prouva qu'elle n'avait pas moins d'habileté dans le genre bouffe.

Moins heureuse à Londres qu'à Paris, elle y chanta sans succès en 1829, et n'y trouva personne qui sût apprécier l'élévation de son style. En 1830, Mme Pisaroni se rendit à Cadix, où elle chanta pendant deux ans. De retour en Italie, elle n'y a pas retrouvé la faveur qui l'accueillait autrefois. D'ailleurs le répertoire de Rossini était usé, et l'on n'écrivait plus pour la voix de contralto : ces circonstances la déterminèrent à se retirer dans sa ville natale, où elle vit maintenant dans une honnête aisance.

PISENDEL (JEAN-GEORGE), maître de concerts de l'électeur de Saxe, roi de Pologne, naquit à Carlsbourg, petite ville de la Franconie, le 26 décembre 1687. A l'âge de neuf ans, il entra comme enfant de chœur dans la chapelle du margrave d'Anspach, placée alors sous la direction de Pistocchi, et dont Corelli était premier violon. Devenu élève de ce dernier, il fit de si rapides progrès sur le violon, qu'il put être nommé violoniste de la chapelle, à l'âge de quinze ans. En 1709 il se rendit à Leipsick, pour y suivre les cours de l'université; trois ans après, il entra dans la chapelle du roi de Pologne, puis fut attaché à la personne du prince héréditaire de Saxe, qu'il accompagna à Paris en 1714, à Berlin l'année suivante, en Italie pendant les années 1716 et 1717, et enfin à Vienne en 1718. De retour à Dresde, il y reprit son service à la cour, et succéda en 1728 à Volumier, en qualité de maître de concerts. Il se distingua dans cette place par les qualités d'un excellent chef d'orchestre. En 1734, il suivit le roi de Pologne à Varsovie, avec quelques artistes de la chapelle de Dresde. Il mourut le 25 novembre 1755, à l'âge de soixante-huit ans. Pisendel avait étudié l'harmonie et la composition sous la direction de Heinichen : il laissa en manuscrit quelques concertos de violon, dont un avait été composé pour la dédicace de la nouvelle église catholique de la cour de Dresde, des solos pour le même instrument, et des fugues à 4 parties instrumentales.

PISTICCI (ATHANASE), grand cordelier, maître de chapelle de son ordre au couvent de Pise, dans la première moitié du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa composition : 1° *Motetti a tre voci con il basso per l'organo*, Venise, 1629, in-4°. 2° *Motetti a 2 e 3 voci*, lib. 2, *ibid.*, 1633. 3° *Idem*, lib. 3, *ibid.* 4° *Salmi a quattro voci*.

PISTOCCHI (FRANÇOIS-ANTOINE), compositeur et célèbre professeur de chant, naquit en 1659, à Palerme, suivant le témoignage de Fantuzzi (*Notizie degli Scritt. Bolog.*, t. 6), et non à Bologne, comme l'ont affirmé tous les biographes. Ce qui a causé leur erreur, c'est qu'il fut transporté dans sa première enfance, avec toute sa famille, dans cette dernière ville. Il y fut dirigé par son père dans l'étude de la musique et de la composition, et ses progrès furent si rapides, qu'à l'âge de huit ans il fut en état de publier son premier ouvrage sous ce titre : *Caprici puerili variamente composti in 40 modi, sopra un basso da un balbetto in età d'anni 8*, op. 1, Bologne, 1667, in-folio. Vers l'âge de vingt ans, il se consacra au théâtre; mais quel que fût son talent, les défauts de son extérieur et la faiblesse de son organe l'empêchèrent d'obtenir les succès qu'il espérait. Bientôt il quitta cette carrière et embrassa l'état ecclésiastique. Son mérite comme compositeur le fit appeler à la cour du margrave de Brandebourg-Anspach, Frédéric III, en qualité de maître de chapelle. Il y composa plusieurs opéras, entre autres celui de *Narciso*, sur le poème d'Apostolo Zéno,

représenté en 1697. Deux ans après il se rendit à Venise, où il écrivit *Il Martirio di S. Adriano*, oratorio, et l'année suivante il alla à Vienne pour y composer *Le Rise di Democrite*, 1700. On connaît aussi de lui *Leandro*, 1679, *Il Girello*, 1681, et l'oratorio intitulé *Maria Virgine addolorata*, 1698. Ses autres œuvres pratiques sont : 1° *Scherzi musicali*, collection d'airs italiens, français et allemands, publiée à Amsterdam, chez Roger (sans date). 2° *Duetti e Terzetti*, Bologne, 1707, op. 3. Enfin on trouvait il y a quelques années chez Breitkopf, à Leipsick, le psaume 147, *Lauda Jerusalem*, à 5 voix et basse continue, en manuscrit, sous le nom de Pistocchi.

Mais ce qui assure surtout à Pistocchi une gloire impérissable, c'est d'avoir établi à Bologne, vers 1700, une école de chant d'où sont sortis les plus grands chanteurs de la première moitié du dix-huitième siècle, tels que Antoine Bernacchi, Ant. Pasi, J.-B. Minelli, A. Pio Fabri, Bortolino de Faenza, etc., etc. Là, pour la première fois, la pose du son, la vocalisation bien articulée, l'expression dramatique furent enseignées méthodiquement. Enfin l'émulation que cette école produisit dans le reste de l'Italie donna naissance à une multitude d'autres établissemens du même genre, et particulièrement à l'admirable école napolitaine, établie par Dominique Gizzi, en 1720. On ignore l'époque de la mort de Pistocchi.

PISTORIUS (JEAN-FRÉDÉRIC), docteur en droit, fut chantre de la chapelle de l'électeur de Bavière et élève de Roland de Lattre. Il a publié de sa composition : *Psalmodia vespertina cum aliquot B. M. V. canticis* 4 *et* 5 *vocibus*, Munich, 1593, in-4°.

PITICCHIO (FRANÇOIS), maître de chapelle à Palerme, dirigea vers 1780 l'Opéra italien à Brunswick, et y fit représenter l'opéra de sa composition *La Didone abbandonata*. En 1784 il donna à Dresde l'opéra bouffe *Gli Amanti alla prova*; puis il se rendit à Vienne, où il écrivit *Il Bertoldo*, représenté en 1787. Il paraît qu'il séjourna plusieurs années en cette ville; il y publia : 1° Douze canzonettes italiennes avec accompagnement de piano, Vienne, Artaria. 2° Douze *idem*, op. 3, Vienne, Kozeluch. On a aussi sous son nom : 3° Six quintettes pour 2 violons, 2 altos et basse, Offenbach, André.

PITICCHIO (PIERRE-PAUL), compositeur italien, vécut à Rome dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. On connaît de lui, en manuscrit, une cantate à 2 voix de soprano et orchestre, intitulée : *Le Allegrezze pastorali;* des duos pour deux soprani; quinze quintettes pour 2 hautbois, 2 cors et basson, et six pièces d'harmonie pour 4 hautbois, 2 cors et deux bassons.

PITONI (JOSEPH-OCTAVE), savant compositeur de l'école romaine, naquit à Rieti le 18 mars 1657. Il n'était âgé que de onze mois quand ses parens allèrent s'établir à Rome avec lui. A cinq ans il entra dans l'école de musique de Pompeo Natale, où il apprit les élémens du chant et du contrepoint : trois ans après il entra comme soprano dans l'église Saint-Jean-des-Florentins, puis à celle des XII Apôtres, où, encore enfant, il fit entendre quelques-unes de ses compositions qui excitèrent l'admiration de Fr. Foggia. Ce maître, l'ayant demandé à ses parens, le dirigea dans ses études de contrepoint pendant plusieurs années. Parvenu à l'âge de seize ans en 1673, Pitoni fut élu maître de chapelle de la Terre de Rotondo, et dans l'année suivante il entra dans la chapelle de la cathédrale d'Assise, où il s'occupa à mettre en partition les œuvres de Palestrina. Cette étude fut toujours considérée par lui comme la meilleure : il en recommandait l'usage à ses élèves. En 1676 on lui confia la direction de la chapelle de la cathédrale de Rieti; mais il n'y resta qu'une année, ayant été choisi en 1677 comme maître de chapelle de la collégiale de Saint-Marc, à Rome. Ce fut

dans cette église qu'il fit entendre pour la première fois ses compositions à deux et trois chœurs. Il y conserva son titre de maître de chapelle pendant soixante-six ans, et y joignit, en 1686, la direction de la chapelle du collége allemand de Sainte-Apollinaire, et en 1686, celle de maître de Saint-Laurent *in Damaso,* par la protection du cardinal Ottoboni. En 1708, le chapitre de Saint-Jean de Lateran l'élut à l'unanimité pour en diriger la musique, mais en 1719 il renonça à cette place pour celle de maître de Saint-Pierre du Vatican. A ces différens emplois il réunit aussi ceux de maître de Saint-Augustin, de Saint-André *della Valle*, de Sainte-Marie *in Campitelli*, de Sainte-Marie *della Pace,* de Saint-Étienne *del Cacco,* et de Saint-Charles *a' Catinari*. Il mourut à Rome le 1er février 1743, à l'âge de près de quatre-vingt-six ans, et fut inhumé dans l'église de Saint-Marc.

Pitoni fut un des plus savans maîtres de l'école romaine dans les temps modernes. M. l'abbé Baini dit avec raison que ses compositions ont conservé jusqu'à ce jour toute leur fraîcheur; il cite en particulier la fugue du *Dixit* à 16 voix, en quatre chœurs réels, qui se chante chaque année aux secondes vêpres de Saint-Pierre, dans la basilique du Vatican, et qui paraît toujours plus belle, ainsi que ses messes intitulées *Li Pastori a Maremme*, *Li Pastori a montagna,* et *Mosca*. Je possède de ce maître une messe à 8, et des canons qui m'ont donné aussi une haute idée de son mérite. Les compositions de Pitoni, écrites pour le service des différentes églises où il était maître de chapelle sont en nombre immense : jamais il ne faisait entendre dans une église ce qu'il avait écrit pour une autre. Ses messes et ses psaumes à trois chœurs, avec et sans instrumens, s'élèvent à plus de quarante; il a écrit plus de vingt messes et psaumes à 16 voix en quatre chœurs, avec et sans instrumens : enfin, pour la seule basilique du Vatican, il a composé le service entier de toute l'année, tant en messes que vêpres des fêtes de première et seconde classe, dimanches, communs et propres des saints. Pitoni a laissé également quelques psaumes et motets à 6 et à 9 chœurs, chacun composé de quatre parties; il avait commencé à écrire une messe à quarante-huit voix en douze chœurs, mais son grand âge ne lui permit pas de l'achever. On conserve aussi de lui dans quelques bibliothèques d'excellentes études de contrepoint écrites pour l'instruction de ses élèves. M. l'abbé Santini possède en manuscrit, de Pitoni : trois messes à 8; deux *Dixit* à 8; *Tu es Petrus* et *O vos omnes* à 8; dix motets à 3 et à 4; *Dies iræ* à 6, un des plus beaux ouvrages de ce maître; *Dixit* à 4 avec orchestre; autre *Dixit* à 8 *idem;* quatre hymnes sur le plain-chant. Enfin, Pitoni a rendu un service important aux historiens de la musique par la composition d'un livre intitulé : *Notizie dei maestri di cappella si di Roma che oltramontani, ossia Notizia di contrappuntisti e compositori di musica degli anni dell'era cristiana* 1000 *sino al* 1700, dont le manuscrit original existe dans la bibliothèque du Vatican. C'est de cet ouvrage que M. l'abbé Baini a tiré la plupart des notices sur les musiciens italiens, et particulièrement sur ceux de l'école romaine, dont il a rempli ses Mémoires sur la vie et les ouvrages de Palestrina. Durante, L. Leo et Fr. Feo furent élèves de Pitoni. Jérôme Chiti, de Sienne, ami de ce célèbre musicien, a écrit sur sa vie une longue notice qui se trouve dans la bibliothèque de la maison Corsini *alla Lungara,* de Rome.

PITTERLIN (FRÉDÉRIC-ADOLPHE), né à Bautzen, vers 1760, alla à Leipsick en 1785 étudier la théologie; mais un penchant irrésistible lui fit abandonner cette science pour la musique. Devenu directeur de musique de la troupe d'opéra dirigée par Seconda, il écrivit la musique de plusieurs ballets, des pantomimes et l'opéra intitulé *les Bohémiens*, qui fut

représenté avec succès dans plusieurs villes d'Allemagne. Plus tard il entra comme chef d'orchestre dans la Société dramatique de Dœbbler, avec laquelle il voyagea et arriva à Magdebourg, en 1796. L'année suivante l'ouverture et les chœurs qu'il avait composés pour la tragédie intitulée *Alfred* obtinrent un brillant succès dans cette ville. Il s'y distingua aussi dans la direction des concerts d'hiver donnés par la loge maçonnique et par la Société philharmonique; mais une maladie de poitrine le conduisit au tombeau le 1er octobre 1804. On connaît des symphonies à grand orchestre de la composition de Pitterlin.

PIXÉRÉCOURT (RENÉ-CHARLES GUILBERT DE), célèbre auteur de mélodrames et de livrets d'opéras-comiques, est né le 22 janvier 1773, au village de Pixérécourt, près de Nancy, dont il a pris le nom. Fils d'un ancien major au régiment de Royal-Roussillon, il fut traité dans sa jeunesse avec beaucoup de sévérité par son père, qui le destinait au barreau; mais après les premiers événemens de la révolution, il émigra et fit la campagne de 1792 comme officier, dans l'armée du duc de Bourbon. Rentré en France l'année suivante, il se cacha à Paris pendant le régime de la terreur, sous le nom de *Pixérécourt*, qu'il a gardé depuis lors. Entré plus tard dans l'administration des domaines, il y parvint au rang d'inspecteur. Après trente ans de service, il a obtenu sa retraite de cet emploi avec la pension qui lui était due. Devenu directeur de l'Opéra-Comique en 1824, il a conservé cette position jusqu'à la fin de 1827, où des discussions avec les sociétaires de ce théâtre l'obligèrent à se retirer. En 1838 il a quitté Paris pour aller achever ses jours en repos à Nancy, où il vit encore. M. Guilbert de Pixérécourt a obtenu de brillans succès aux théâtres des boulevards de Paris, par une multitude de mélodrames remarquables sous le rapport de l'originalité des idées et l'effet scénique. Il a aussi donné quelques pièces à l'Opéra-Comique. Ami de Dalayrac, il a écrit une notice détaillée sur la vie et les ouvrages de ce compositeur, intitulée : *Vie de Dalayrac, contenant la liste complète des productions de ce célèbre compositeur;* par R. C. G. P., Paris, Barba, un vol. in-12. A l'occasion de ses discussions avec les sociétaires du théâtre Feydeau, il a aussi publié un recueil de pièces intitulé simplement : *Théâtre royal de l'Opéra-Comique*, volume in-4° de 91 pages, sans nom d'auteur, d'imprimeur, sans nom de lieu, et sans date (1827).

PIXIS (FRÉDÉRIC-GUILLAUME), organiste de l'église réformée à Manheim, depuis 1770, a publié de sa composition : 1° Huit préludes courts et faciles pour l'orgue, première suite, Manheim, 1791. 2° Huit *idem*, deuxième suite, *ibid.*, 1792. 3° Deux sonatines pour piano, *ib.*, 1792. 4° Trios pour piano, violon et violoncelle, *ibid.*, 1794. Les biographes allemands ne fournissent aucun renseignement sur les dernières années et la mort de cet artiste; on sait seulement qu'il vivait encore à Manheim en 1805.

PIXIS (FRÉDÉRIC-GUILLAUME), fils aîné du précédent, est né à Manheim en 1786. A l'âge de cinq ans il commença l'étude du violon : son premier maître fut un musicien obscur nommé Ritter. Luigi, violoniste à Offenbach, lui donna ensuite des leçons; puis il devint élève de Fræuzel. Il avait à peine atteint sa dixième année lorsqu'il joua avec son frère dans un concert public, à Manheim; puis tous deux, sous la direction de leur père, voyagèrent en Allemagne, pour y donner des concerts, et visitèrent Carlsruhe, Stuttgard, Gœttingue, Cassel, Brunswick, Zelle, Brême et Hambourg. Arrivé en cette ville en 1797, lorsque Viotti s'y trouvait, le jeune violoniste profita des conseils de ce célèbre artiste. En 1799, Pixis fit un nouveau voyage à Hanovre avec son frère et son père; puis visita Leipsick, Berlin, Dresde et Varsovie, où de grands éloges furent

donnés à son talent. De retour à Manheim en 1804, il entra dans la chapelle du prince Palatin. Deux ans après il se remit en voyage, s'arrêta quelque temps à Vienne, puis se fixa à Prague, où il est encore, en qualité de professeur du Conservatoire. Quelques-unes des compositions attribuées par le Manuel de la littérature musicale de Whistling à Jean-Pierre Pixis, frère de Frédéric-Guillaume, appartiennent à ce dernier, notamment les variations pour violon et orchestre sur l'air allemand : *War 's vielleicht um eins,* Vienne, Leidersdorf.

PIXIS (JEAN-PIERRE), frère du précédent, né à Manheim en 1788, a de la réputation comme pianiste et comme compositeur. Élève de son père, il voyagea avec lui et avec son frère pour donner des concerts, dès l'âge de neuf ans. Depuis 1803 jusqu'en 1808 il reprit à Manheim le cours de ses études musicales, et s'y livra à l'enseignement du piano. En 1809 il s'établit à Munich, et y publia quelques-unes de ses compositions, puis se rendit à Vienne où il vécut plusieurs années. Fixé à Paris en 1825, il y fit paraître quelques-uns de ses meilleurs ouvrages, et y fut considéré comme un des bons professeurs de piano de cette époque; mais ayant adopté comme sa fille une orpheline allemande, connue aujourd'hui sous le nom de Francilla Pixis, il se livra presque exclusivement à l'éducation musicale de cette jeune personne, et en fit une cantatrice distinguée. Depuis lors il a cessé de se faire entendre dans les concerts, et ses travaux dans la composition ont eu moins d'activité. En 1828 il avait été revoir sa ville natale, après avoir fait un voyage à Londres. En 1833, il voyagea en Allemagne avec sa fille adoptive, et la fit entendre avec succès à Prague, Leipsick et Dresde. De retour à Paris, où son élève ne réussit pas aussi bien qu'il l'avait espéré, il partit avec elle pour l'Italie, lui procura des engagemens pour quelques théâtres où son talent se développa. Après avoir brillé sur le théâtre de Palerme, Mlle Francilla Pixis vient d'obtenir un beau succès au théâtre de Saint-Charles, à Naples, dans *Sapho*, opéra écrit pour elle par Pacini (1840). Pixis est aussi dans cette ville. Plus de 150 œuvres de tout genre sont connus sous le nom de cet artiste estimable : dans le nombre, on remarque une symphonie à grand orchestre, op. 5, Breslau, Fœrster; des quintettes pour 2 violons, 2 altos et basse; des quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle, op. 7, Vienne, Mechetti, et op. 69, Leipsick, Probst; des concertos pour piano; un concertino *idem*, op. 68; des rondeaux brillans pour piano et orchestre; de grandes variations, *idem*, op. 36, 59, 66, 87, etc.; un quatuor pour piano, violon, alto et basse, op. 4, Leipsick, Breitkopf et Hærtel; des trios pour piano, violon et violoncelle, op. 75 et 87, compositions d'un mérite remarquable; des sonates pour piano et violon, ou flûte, ou violoncelle, op. 14, 17, 24, 30, 35, 38, 62, etc.; des sonates pour piano seul, op. 3, 10 et 85; enfin une multitude de fantaisies, de variations et de pièces de différens genres pour piano à quatre et à deux mains. En 1831, M. Pixis a fait représenter au théâtre allemand de Paris *Bibiana*, opéra écrit pour Mme Schroeder-Devrient : cet ouvrage n'a point obtenu de succès.

PIZZATI (l'abbé JOSEPH), savant italien, vécut à Venise vers la fin du dix-huitième siècle. On lui doit un livre concernant la théorie de l'harmonie, intitulé : *La scienza de' suoni e dell' armonia; diretta specialmente a render ragione de' fenomeni ed a conoscer la natura e le leggi della medesima, come a giovare alla pratica del contrappunto; opera divisa in cinque parti*, Venise, 1782, petit in-fol. de 358 pages, avec 49 pages d'exemples. Une analyse étendue de cet ouvrage a été publiée dans les *Effemeridi letterarie di Roma* (tome XIII, page 29). Il en a été fait aussi une critique dans le *Giornale*

de' Letterati (an. 1782, t. 48, p. 3-39); elle a pour titre : *Lettera del sig. Ab. Francesco Gori Pannilini di Siena, cavaliere Gierosolimitano , sopra la Scienza de' suoni, ec. dell' Ab. Giuseppe Pizzati.*

PLACH (FRANÇOIS), luthier à Schœnbach, en Bohême, vers 1788, s'est fait connaître avantageusement par de bons violons.

PLACHY (WENCESLAS), né à Klopotowitz, en Moravie, le 4 septembre 1785, reçut des leçons de musique de son oncle, Antoine Plachy, et se fixa à Vienne, dans sa jeunesse. Il s'y lia d'amitié avec Hummel et Fœrster, donna des leçons de piano, et fut nommé organiste de l'église des Piaristes, en 1811. Il a fait imprimer chez divers éditeurs de cette ville environ soixante-dix œuvres de sonates et de différentes pièces de piano et de chant, d'un style agréable et facile. Parmi ses compositions, on remarque : 1° Messe à 4 voix et orchestre, op. 24, Vienne, Cappi. 2° Graduel à 4 voix, 2 violons, contrebasse et orgue, op. 34, *ibid.* 3° Deux *Tantum ergo* à 4 voix et ochestre, op. 35 et 36, *ibid.*

PLANE (JEAN-MARIE), harpiste et professeur d'harmonie, né à Paris, en 1774, s'est fait connaître depuis 1798 jusqu'en 1827 par la publication d'environ trente œuvres de sonates pour la harpe (nos 1 à 8), d'études (3 cahiers), de fantaisies (nos 1 à 10), de nocturnes et de variations. Ces ouvrages, qui d'abord ont paru chez l'auteur, sont ensuite devenus la propriété de M. Frey, et en dernier lieu de M. Richault. On a aussi de cet artiste un *Cours d'harmonie divisé en douze leçons claires et faciles,* Paris, Richault, in-fol. de 53 pages.

PLANELLI (ANTOINE), littérateur italien, chevalier de l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem, vivait à Naples vers 1770. Il est auteur d'un livre intitulé : *Dell' opera in musica*, Naples, Campo, 1772, in-8° de 272 pages. Cet ouvrage, divisé en sept parties dont la première renferme un abrégé de l'histoire de l'Opéra en Italie, et dont les autres traitent de la poésie de ce genre de spectacle, de la musique, des décorations et des machines, de la danse et de la direction générale de l'ensemble, renferme quelques bonnes idées ; mais le sujet n'y est pas conçu d'une manière assez vaste.

PLANES (FRANÇOIS-JOSEPH), né le 12 août 1755, à Hirschau, petite ville près d'Amberg, en Bavière, fit ses premières études sous la direction du *cantor* Wührl, puis entra à l'âge de quinze ans au séminaire d'Amberg, où il apprit à jouer du piano, du violon, et les principes de l'harmonie. Après que les jésuites eurent été expulsés de la Bavière, il alla continuer ses études à Sulzbach. Pendant qu'il y faisait sa rhétorique, Wührl mourut, Planes fut rappelé dans sa ville natale pour le remplacer, et reçut au mois de mars 1775 les titres de recteur et de directeur du chœur de Hirschau. Il y améliora l'enseignement du chant et composa beaucoup de musique pour le service de son église. Elle est restée en manuscrit. Planes vivait encore à Hirschau en 1816.

PLANICZKY (JOSEPH-ANTOINE), né en Bohême, dans les dernières années du dix-septième siècle, était, en 1723, ténor à la chapelle du prince évêque de Frising. Il a publiée une collection de douze motets de sa composition, sous ce titre : *Opella ecclesiastica seu ariæ duodecim nova idea exornata, nec non benevolo philomuso in lucem editæ,* etc., Augsbourg, Lotter, 1723, in-fol.

PLANITZER (J.-C.), écrivain allemand sur qui je n'ai pas de renseignemens, a publié un opuscule intitulé : *Die gehœrige Unterordnung der Tonarten unter Tongattungen und diese unter das Tongeschlecht* (La classification des tons en espèces et en genres), Quedlinbourg et Leipsick, Basse, 1833, in-8° de 24 pages, avec une préface de 8 pages et une planche.

PLANTADE (CHARLES-HENRI), né à Pontoise en 1767, commença dans cette ville l'étude de la musique, puis se rendit à Paris, où il reçut des leçons de Langlé pour le chant et la composition, et de Hullmandel pour le piano. Petrini lui enseigna aussi à jouer de la harpe, et lui-même en donna des leçons plus tard. Une sonate qu'il publia pour cet instrument, et quelques recueils de romances commencèrent à le faire connaître : Une de ces petites pièces (*Te bien aimer, ô ma chère Zélie*) obtint un succès de vogue dont il n'y avait point eu d'exemple jusqu'alors en France, car on en vendit plus de vingt mille exemplaires. Ce succès exerça beaucoup d'influence sur la carrière de Plantade; il le fit choisir pour maître de chant de Mlle Hortense de Beauharnais qui, devenue reine de Hollande, lui accorda une constante protection. Ses romances lui procurèrent aussi des poèmes d'opéras-comiques qu'il mit en musique et dont quelques-uns furent bien accueillis du public, à cause de leurs mélodies faciles. Parmi ses productions en ce genre, on remarqua surtout *Zoé, ou la Pauvre petite*, et *Palma, ou le Voyage en Grèce*, qui semblaient promettre à l'auteur une brillante carrière, bien qu'on y eût désiré plus de fermeté dans le style, et plus d'originalité dans les idées. Mais ces heureux débuts ne furent point justifiés dans la suite, et les autres ouvrages de Plantade furent joués sans succès. En 1797 il était entré, en qualité de maître de chant à l'institution de Saint-Denis, dirigé par Mme Campan, et y avait donné les premières leçons à Mlle de Beauharnais; En 1802, il fut chargé du même enseignement au Conservatoire, en partage avec Garat; et dès lors commença entre eux une haine qui ne s'est jamais apaisée. Plantade ne quitta sa place au Conservatoire que pour celle de maître de chapelle de Louis Napoléon, roi de Hollande, que sa protectrice lui fit obtenir. Après l'abdication du roi, Plantade retourna à Paris, et pour se rappeler au souvenir des artistes, il fit exécuter à Saint-Eustache, en 1810, une messe avec orchestre où l'on remarquait quelques bons morceaux. Il avait conservé à Paris ses fonctions de directeur de la musique de la reine Hortense: en 1812, il y joignit la place de maître de chant et de directeur de la scène à l'Opéra, et la conserva jusqu'en 1815, où une réaction se fit sentir contre tous les protégés de la maison impériale. Il avait été aussi pendant deux ans membre du jury de lecture du même théâtre. Après la réorganisation du Conservatoire, sous le titre d'*École royale de chant et de déclamation*, il y rentra comme professeur, et conserva son emploi jusqu'à la réforme opérée dans cette école, au mois de janvier 1828. Une scène lyrique, imitée d'Ossian, mise en musique par Plantade, pour la fête du roi Louis XVIII, l'avait fait nommer maître de musique de la chapelle du roi, vers la fin de 1815, et lui fit obtenir peu de temps après la décoration de la Légion d'honneur. Il perdit avec cette place ses droits à la pension, par la révolution de 1830. Trop âgé alors pour chercher des ressources dans la carrière de l'enseignement, il n'eut point une vieillesse heureuse. Homme de plaisir et habitué à une certaine aisance, il n'avait pas fait d'économies dans le temps de sa prospérité. Il est mort dans sa soixante-treizième année, le 19 décembre 1839.

Plantade a composé pour divers théâtres de Paris les opéras dont voici les titres : 1° *Les deux Sœurs*, en un acte, au théâtre Feydeau, 1791. 2° *Les Souliers mordorés*, en deux actes, au même théâtre, 1793. Cet ancien opéra avait été mis en musique par Fridzeri ; la nouvelle composition de Plantade ne réussit pas. 3° *Au plus brave la plus belle*, en un acte, au théâtre Louvois. 1794. 4° *Palma, ou le Voyage en Grèce*, en deux actes, au théâtre Feydeau, 1797. 5° *Romagnesi*, en un acte, au même théâtre, 1799. 6° *Le Roman*, en un acte, au même théâtre, 1799.

7° *Zoé, ou la Pauvre petite*, en un acte, au théâtre Favart, 1800. 8° *Bayard à la Ferté*, en trois actes, puis en deux, au théâtre Feydeau, 1811. 9° *Le Mari de circonstance*, en deux actes, au même théâtre, 1813. Cet ouvrage a présenté le rare exemple en France d'une musique médiocre qui a nui au succès d'une jolie comédie. 10° *Scène lyrique*, à l'Opéra, 1814. 11° *Blanche de Castille* (avec M. Habeneck), composé pour l'Opéra, et non représenté. Plantade a écrit quelques morceaux pour *le Jaloux malgré lui*, comédie, et les chœurs d'*Esther*, tragédie de Racine, pour le service du roi de Hollande, en 1808. Pour le service de la chapelle du roi, il a composé des messes, des motets et un *Te Deum*, qui sont restés en manuscrit. Les partitions de *Palma*, et du *Mari de circonstance* ont été gravées à Paris. Les autres productions de Plantade qui ont été publiées sont: 1° Sonate pour la harpe, op. 1, Paris, Imbault. 2° Vingt recueils de romances, Paris, Janet, Leduc, Pleyel, Momigny, etc. 3° Trois recueils de nocturnes à 2 voix, *ibid.*

PLARR (AUGUSTE-THÉODORE), flûtiste, né à Dresde le 2 août 1746, fut le premier qui ajouta à son instrument la clef de *si* bémol, en 1795. Il est mort dans sa ville natale, le 14 avril 1803.

PLARR (THÉOPHILE-EMMANUEL), frère du précédent, et chancelier de la cour d'appel de la Saxe électorale, né à Dresde en 1748, entra comme enfant de chœur dans la chapelle du château de cette ville, en 1759, et y apprit pendant six ans la musique et la composition sous la direction de Reither. Vers 1700 il construisit un harmonica d'un nouveau système, supérieur, dit-on, à l'ancien. Dans les années 1791 à 1795 il a publié chez Hilscher à Dresde, divers recueils de danses, de polonaises et de petites pièces pour le piano.

PLATEL (NICOLAS-JOSEPH), excellent violoncelliste, naquit à Versailles en 1777. Son père, musicien de la chapelle du roi, se fit acteur après la révolution de 1789, et joua dans l'opéra-comique, au théâtre des Troubadours de la rue de Louvois, puis au théâtre Feydeau, où il fut chef des chœurs jusqu'en 1806. Le jeune Platel fut d'abord placé dans les pages de la musique de Louis XVI, et reçut des leçons de chant de Richer; mais dès l'âge de dix ans il montra le goût le plus vif pour le violoncelle, et Louis Duport, ami de son père, charmé de sa rare intelligence musicale, dirigea ses premières études sur cet instrument, et lui donna ces excellens principes de la pose et du maniement de l'archet, ainsi que d'une belle qualité de son, que Platel transmit plus tard à ses élèves. Vers la fin de 1789, le départ de Duport pour Berlin laissa Platel sans guide; mais en 1793, son ancien condisciple Lamare, plus âgé que lui de quelques années, et déjà artiste distingué, ranima son zèle, lui donna des conseils, et surtout excita son émulation par ses progrès et par sa renommée, qui allait grandissant chaque jour. En 1796 Platel entra à l'orchestre du théâtre Feydeau, connu alors sous le nom de *Théâtre lyrique;* mais une actrice de ce spectacle, dont il s'était épris, ayant quitté le théâtre à la fin de 1797 pour aller à Lyon, il l'y suivit et ne revint à Paris qu'en 1801. Il brilla alors aux concerts de la rue de Cléry et du théâtre des Victoires nationales, rue Chantereine, et fut considéré à juste titre comme le plus habile violoncelliste de Paris; car Duport était à Berlin, et Lamare, en Russie. Malgré les avantages que son talent pouvait lui procurer dans cette capitale, son humeur insouciante ne put se façonner aux convenances sociales; il ne voulut faire aucune démarche pour obtenir les places auxquelles il pouvait prétendre, et préféra voyager pour donner des concerts. Il quitta de nouveau Paris en 1805, et se dirigea vers la Bretagne; mais son insouciance et le peu d'ordre qu'il mettait dans ses affaires

ne le rendait pas propre à réaliser ses projets de voyage : arrivé à Quimper, il y trouva un amateur de violoncelle qui devint bientôt son ami, et il passa deux années dans cette petite ville, qui ne devait l'arrêter que quelques jours. Enfin il se remit en route, joua avec succès à Brest, à Nantes, puis se dirigea vers la Belgique avec l'intention de visiter la Hollande et l'Allemagne ; mais arrivé à Gand, où il donna des concerts, il y resta plusieurs années, donnant des leçons de chant et de premier violoncelle, puis alla s'établir à Anvers, en 1813. L'état florissant de la marine dans ce port y avait attiré une bonne troupe d'opéra : Platel y tint l'emploi de violoncelle. Il y passa environ six ans, puis vint se fixer à Bruxelles, où il fut aussi premier violoncelle du théâtre. En 1824, le prince de Chimay l'attacha à l'école royale de musique de cette ville ; et lorsque cette école fut réorganisée, en 1831, sous le titre de *Conservatoire de musique,* Platel y conserva ses fonctions de professeur de violoncelle. Dans les onze années de son enseignement, il y fonda l'excellente école de basse d'où sont sortis MM. Servais, Batta, Demunck, et que ce dernier continue comme successeur de son maître. Platel est mort à Bruxelles, le 25 août 1835, à l'âge de cinquante-huit ans. Véritable artiste d'autrefois, il était étranger à tout esprit d'intrigue, d'égoïsme et de charlatanisme. Son désintéressement allait jusqu'à la prodigalité ; son ignorance des affaires et des usages était celle d'un enfant, et jamais il ne se mit en peine du lendemain. Lorsqu'il était à Anvers, des huissiers vinrent un jour chez lui pour saisir ses meubles ; dans ce moment il jouait du violoncelle. Dès qu'il sut ce que ces hommes venaient faire, il les reçut poliment, les fit entrer dans sa chambre à coucher, et pendant qu'ils verbalisaient, il sortit emportant seulement son instrument, fermant la porte à double tour, et jamais il ne s'informa de ce qu'était devenu son mobilier. Une autre fois, il lui échut un héritage qu'il fit réaliser et qu'on lui envoya en or. Jamais il n'avait vu de somme aussi considérable : ne sachant comment la serrer, il prit un vieux bas de soie, s'en fit une bourse, et porta sa fortune sur lui. Des amis lui conseillèrent de placer cet argent : mais il leur répondit qu'il craignait les banqueroutes. Bientôt cependant, prêtant à tout venant, il vit disparaître cette ressource ; mais il ne s'en mit pas en peine, et reprit son train de vie accoutumé et son insouciance, quoiqu'il touchât à la vieillesse.

Platel a publié de sa composition : 1° 1er concerto pour violoncelle et orchestre, Paris, Gaveaux. 2e, 3e et 4e *idem,* Paris, Pleyel. 2° 5e *idem,* intitulé *le quart d'Heure,* Bruxelles, Weissembruch. 3° Sonates pour violoncelle, avec accompagnement de basse, œuvres 2, 3 et 4, Paris, Gaveaux. 4° Huit airs variés pour violoncelle, Paris, Naderman. 5° Caprices ou préludes pour violoncelle, Bruxelles, Weissembruch. 6° Trois trios pour violon, alto et basse, *ibid.* 7° Six duos pour violon et violoncelle, Paris, Naderman. 8° Six romances avec accompagnement de piano, *ibid.*

PLATNER (AUGUSTIN), compositeur allemand, vivait au commencement du dix-septième siècle. On connaît sous son nom : *Missæ octonis vocibus concinendæ,* Nuremberg, 1623.

PLATON, illustre philosophe grec, né dans l'île d'Égine, l'an 430 avant Jésus-Christ, reçut d'abord le nom d'*Aristoclès,* qui était celui de son aïeul, et prit ensuite celui sous lequel il est connu. Doué des dons du génie et du sentiment du beau, il se livra d'abord à la poésie et composa des tragédies ; mais il brûla lui-même ses ouvrages, après qu'il eut pris la résolution de cultiver uniquement la philosophie. Dans sa jeunesse, il avait étudié la gymnastique, la peinture et la musique. Son premier maître de philosophie fut Cratyle ; mais il quitta l'école de ce maître pour devenir élève de Socrate, et pendant huit

années il reçut des leçons de ce sage. Après la mort de son maître, l'indignation et la douleur le firent s'éloigner d'Athènes, avec les autres disciples de Socrate : il se retira à Mégare et y suivit les leçons d'Euclide; puis il entreprit de longs voyages en Italie, où il fréquenta les plus anciens disciples de Pythagore, à Cyrène, où il perfectionna ses connaissances en géométrie sous Théodore, en Égypte et en Sicile, qu'il visita deux fois. De retour à Athènes, il y fonda l'Académie, cette école célèbre de philosophie, où Aristote s'instruisit dans des sciences qui lui firent plus tard un nom si grand. Platon mourut 347 ans avant Jésus-Christ, et laissa la direction de l'Académie à son disciple Speusippe.

Ce n'est point ici le lieu d'examiner la nature et la portée de cette célèbre philosophie de Platon qui a traversé tant de siècles et excité l'admiration de tous les peuples et de toutes les générations : cette tâche a été remplie par de savans hommes beaucoup plus habiles à traiter un tel sujet; mais on a parlé si diversement des opinions et de la doctrine de ce grand homme concernant la musique, qu'il est nécessaire de rétablir ici les faits sous leur véritable point de vue. Et d'abord se présente cette question : Platon a-t-il eu une doctrine scientifique de la musique; et s'il en eut une, quelle est celle qu'il avait adoptée? Si l'on en croit Aristoxène, antérieurement à Pythagore les musiciens divisaient chaque intervalle d'un ton en quatre parties égales; mais le philosophe de Samos avait substitué à cette division arbitraire un système de proportions des intervalles qui, jusqu'à ce jour, a retenu son nom. D'après le dire d'Aristoxène, deux systèmes auraient donc été en présence au temps de Platon; mais plusieurs endroits de ses écrits ne nous laissent point douter qu'il eût adopté celui des pythagoriciens. En effet, dans le septième livre de la République, il fait dire à l'un des interlocuteurs : « Il semble que, « comme les yeux ont été faits pour l'astronomie, les oreilles l'ont été pour les « mouvemens harmoniques, et que ces « deux sciences, l'astronomie et la musique, sont sœurs, comme disent les py- « thagoriciens, *et comme nous*, cher « Glaucon, *nous l'admettons, n'est-ce* « *pas? — Oui* [1]. » Bien que l'abbé Roussier dise (*Mémoire sur la musique des anciens*, note *mm*, p. 38) que les quaternaires employés par Platon, dans son *Ame du monde* (il confond le *Timée* de Platon avec l'écrit apocryphe attribué à Timée de Locres), sont plutôt une déviation qu'une extension des principes de Pythagore, les éloges accordés par Platon lui-même à l'exposé des idées de Timée, disciple immédiat de Pythagore, prouvent que son diagramme était conforme à la philosophie pythagoricienne de son temps. Enfin, un autre passage de *la République* (*loc. cit.*) démontre qu'il ne s'écartait pas des simples proportions de Pythagore, car après s'être moqué des faiseurs d'expériences qui, de son temps, dit-il, fatiguaient les cordes et les chevilles à varier les tensions et les intonations, pour chercher des intervalles et des rapports inappréciables à l'oreille, il ajoute : « Ceux-ci « du moins (les pythagoriciens) font la « même chose que les astronomes; ils « cherchent des nombres dans les harmo- « nies qui frappent l'oreille; mais ils ne « vont pas jusqu'à y voir de simples don- « nées pour découvrir quels sont les nom- « bres harmoniques et ceux qui ne le sont « pas; ni d'où vient entre eux cette dif- « férence. »

Dans ce que dit Platon concernant la musique, il a droit surtout de nous intéresser par la plus belle conception esthétique de l'art que l'antiquité nous ait léguée, lorsqu'il fait voir, dans le second livre des Lois, que le beau ne réside ni dans le plaisir des sens que provoque la

[1] Plat., *de Republ.*, lib. VII. Éd. Bekkeri, part. III, vol. I, p. 356.

musique, ni dans l'imitation. M. Cousin, qui a fait une excellente analyse du principe esthétique de Platon, dit avec une rare élégance de style que selon ce philosophe la beauté de la musique consiste dans un charme particulier et indéfinissable qui enlève l'âme à la vie vulgaire, et l'emporte dans un monde à part, où tout est noble, serein, pur, mélodieux : la belle musique (dit-il) est essentiellement morale, par la moralité de ses effets. Remarquons que ces idées ont beaucoup d'analogie avec l'opinion exprimée par Aristote dans ce passage du huitième livre de sa Politique : « L'opinion commune ne voit d'utilité à « la musique que comme un simple dé« lassement ; mais est-elle véritablement « si secondaire, et ne peut-on lui assigner « un plus noble objet que ce vulgaire « emploi ? Ne doit-on lui demander que « ce plaisir banal qu'elle excite naturel« lement chez tous les hommes, charmant « sans dictinction tous les âges, tous les « caractères ? ou bien ne doit-on pas re« chercher aussi si elle n'exerce aucune « influence sur les cœurs, sur les âmes ? « Il suffirait, pour en démontrer la puis« sance morale, de prouver qu'elle peut « modifier nos affections ; et certainement « elle les modifie [1]. » Ces grands hommes avaient aperçu la fausse voie où des musiciens matérialistes essayent aujourd'hui de jeter l'art, s'imaginant qu'ils le perfectionnent, et ont montré en peu de paroles quel est le but réel de cet art.

PLATONE (LOUIS), compositeur napolitain, né vers 1760, fut instruit dans la musique au Conservatoire de *la Pietà de' Turchini*. On connaît sous son nom les opéras dont les titres suivent : 1° *Amor non ha riguardi*, à Naples, en 1787. 2° *Le Convulzioni*, ibid., 1787. 3° *Il Matrimonio per sorpresa*, à Rome, 1788. 4° *Il Conte Lentichia*, à Naples, 1788.

PLATS (les frères), dont l'aîné s'appelait *Joseph*, nés en Espagne dans la première moitié du dix-huitième siècle, furent tous deux virtuoses sur le hautbois. En 1752 ils se rendirent à Paris où leurs talents furent applaudis au concert spirituel. En 1761 ils entrèrent au service du duc de Wurtemberg ; mais le plus jeune mourut dans la même année. Joseph resta à Stuttgard jusqu'en 1763 ; la diminution qu'on voulut faire alors dans le traitement des musiciens de la chapelle le décida à se rendre à Amsterdam, où il était encore en 1776. Il y a publié six duos pour deux flûtes, op. 1. Le catalogue de Westphal indique de sa composition, en manuscrit : 1° Six concertos pour le hautbois. 2° Trois solos pour le même instrument. 3° Vingt trios pour deux hautbois et basse.

PLATTI (JEAN), hautboïste et violoniste, né à Venise dans les premières années du dix-huitième siècle, entra vers 1740 au service du prince évêque de Würzbourg. On a imprimé de sa composition : 1° Six sonates pour le clavecin, op. 1, Nuremberg, 1746. 2° Six concertos pour le clavecin, op. 2, *ibid.* 3° Six solos pour la flûte, op. 3, *ibid.* 4° Six sonates pour clavecin, op. 4, *ibid.* Il a laissé en manuscrit plusieurs concertos et sonates pour le clavecin. La femme de cet artiste était attachée à la chapelle de Würzbourg.

PLATZ (GABRIEL), ou PLAUTZ, religieux cordelier, né en Bavière vers la fin du seizième siècle, vécut au couvent d'Aschaffenbourg, où il a fait imprimer en 1621 un recueil de motets et de messes intitulé : *Flosculus vernalis, sacras cantiones, missas aliasque laudes B. Mariæ 3-8 voc., cum B. G.*, in-4°.

PLAWENN ou PLAUEN (LÉOPOLD), bénédictin bavarois, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle, au couvent de Zwifallen, dans le diocèse d'Ulm. Précédemment il avait fait ses vœux dans un monastère du Tyrol. On a publié de sa composition : *Sacræ Nymphæ duplicium aquarum in Dei et divorum laudes a 3,*

[1] Aristot. Politic. VIII, vol. II, fol. 1340, ex ed. Bekkeri, Berol. 1831 ; et t. II, p. 147 de la traduction de M. Barthelemy Saint-Hilaire.

4, 5 *et* 6 *vocibus et instrumentis animatæ,* Inspruck, 1659. La troisième partie de cette collection parut à Kempten, en 1672; elle contient : *Missæ quatuor festivæ, et quatuor exequiatæ cæteræ una cum choro vocali ad placitum.* La quatrième partie, composée de cantiques à 3, 4, 5 et 6 voix, avec instrumens, a été publiée à Ulm, en 1679.

PLAYFORD (JEAN), marchand de musique à Londres, né dans cette ville, en 1613, substitua aux anciens caractères de musique dont on se servait pour l'impression en Angleterre, des types plus beaux dans lesquels on aperçoit moins les solutions de continuité, et dont les crochets des croches et doubles croches sont d'une seule pièce avec les queues des notes, ce qui n'existait pas dans les anciens caractères. Playford écrivit et fit imprimer en 1655 un traité élémentaire de musique qu'il avait extrait des livres de Morley, de Butler, et de quelques autres anciens auteurs; cet ouvrage parut sous ce titre : *An introduction to the skill of musick, in two books* (Introduction à la connaissance de la musique), Londres, 1665, in-8°. Le premier livre contient les principes et les règles de la musique et de la solmisation; le second, des instructions et des leçons pour la basse de viole et le violon, avec les figures de cet instrument. On trouve dans ce volume le portrait de Playford. La 2me édition de l'ouvrage parut chez l'auteur en 1658; celle-ci fut aussi promptement enlevée et il en fallut faire une troisième, en 1665. D'autres parurent en 1670, en 1672, 1674, 1677 et 1679. Celle-ci est la huitième. Playford y ajouta le traité de composition de Campion, intitulé : *The art of descant, or composing of musick in parts,* avec les annotations de Simpson. La dixième édition parut non en 1683, comme le disent Burney et ses copistes, mais en 1684. La treizième édition publiée en 1694, après la mort de Playford, fut corrigée par Henri Purcell, qui remplaça le traité de Campion par de nouveaux principes de composition, réimprimés dans les éditions de 1697, 1700 et 1703. Celle-ci, qui fut la quinzième, est la dernière. Playford mourut en 1693, à l'âge de quatre-vingts ans. Il fut l'éditeur de la collection des psaumes anglais avec le chant de l'église anglicane arrangé à trois parties, et la publia sous ce titre : *Whole Book op psalms, with the usual hymns and spiritual songs, composed in three parts,* Londres, 1673, in-8°. Il a été fait plusieurs éditions de ce recueil. Il donna aussi quelques psaumes et hymnes à quatre parties, sous ce titre : *Psalms and Hymns in solemn musick, in 4 parts on the common Tunes,* etc., Londres, 1671, in-fol.; 6 *Hymns for one voice to the organ,* ibid., in-fol., et enfin un recueil de morceaux pour le chant intitulé : *The musical companion, in two books,* Londres, 1673.

PLAYFORD (HENRI), fils du précédent, né vers 1658, succéda à son père, fut l'éditeur de plusieurs collections de musique, et mit une préface au recueil intitulé : *Vade Mecum, or the necessary companion,* Londres, 1679, réimprimé en 1692, in-8°. En 1701, il donna le *Pleasant musical companion, being a choice collection of catches for three and four voices.* Henri Playford ne paraît pas avoir vécu après 1710, car on ne connaît aucune publication de lui après cette époque.

PLEYEL (IGNACE), compositeur célèbre, né en 1757, à Ruppersthal, petit village à quelques lieues de Vienne, fut le vingt-quatrième enfant du maître d'école de ce lieu, et d'une jeune dame de haute naissance, que cette union disproportionnée avait fait déshériter par ses parens. La mère d'Ignace Pleyel perdit la vie en la lui donnant; Martin Pleyel se remaria, eut quatorze autres enfans de sa seconde femme, et mourut à l'âge de quatre-vingt-dix-neuf ans. Élevé comme on l'est en Allemagne, Pleyel apprit les élémens de la musique en même temps

que ceux de sa langue. Ses dispositions pour cet art se manifestèrent de bonne heure et parurent assez remarquables pour qu'on l'envoyât à Vienne, où il étudia le piano, sous la direction de Wanhall. Jusqu'à l'âge de quinze ans, il n'eut point d'autre maître; mais à cette époque (vers 1772), le comte Erdœdy, grand seigneur hongrois, le prit en affection, et le fit entrer chez Joseph Haydn, dont il devint à la fois l'élève et le pensionnaire. Le Mécène généreux s'était chargé d'acquitter le prix de sa pension, qui était de cent louis par an, somme considérable pour ce temps. Cinq années se passèrent, pendant lesquelles Pleyel se livra avec assiduité aux études que lui faisait faire le grand artiste. Une circonstance singulière faillit rompre la bonne intelligence qui régnait entre le maître et l'élève. Lorsque Haydn avait terminé un ouvrage nouveau, il avait l'habitude de le laisser pendant un temps plus ou moins long avant de le revoir, pour y faire les corrections qu'il jugeait nécessaire. Or, il arriva qu'ayant eu quelques chagrins de cœur, ce grand musicien se sentit entraîné à composer un œuvre de six quatuors qui étaient tous dans le mode mineur. Suivant sa coutume, il en laissa le manuscrit sur son piano, et oublia complétement les idées renfermées dans cet ouvrage, comme cela lui arrivait quand il avait écrit quelque chose. Quelque temps après, il voulut revoir cet œuvre, dont il avait bonne opinion; mais ce fut en vain qu'il le chercha: le manuscrit avait disparu, et jamais Haydn ne le revit. Pleyel seul vivait dans l'intimité de son maître; Haydn ne douta pas qu'il ne fût l'auteur de ce larcin, et longtemps il conserva cette opinion, malgré les protestations de son élève. Enfin le dévouement sincère de celui-ci le convainquit de son injustice; il lui rendit son amitié, et le regret seul d'avoir perdu un de ses plus beaux ouvrages resta dans son souvenir. Ce qui ajoute à la singularité de cette anecdote, c'est que le voleur ne profita pas du trésor qu'il avait dérobé: jamais ces quatuors n'ont vu le jour.

Pleyel était près d'atteindre sa vingtième année; il avait à peu près achevé ses études, lorsque Gluck fit un voyage à Vienne, en 1776, après avoir fait représenter son *Alceste* à Paris. Peu de jours après son arrivée, il alla voir Haydn qui lui fit entendre son quatuor en *fa* mineur récemment achevé. Une si belle composition ne pouvait être indifférente au restaurateur de la tragédie lyrique: il lui donna des éloges. Alors Haydn lui demanda la permission de lui faire entendre un morceau de celui qu'il appelait son *élève favori*. Cet essai du talent de Pleyel fut loué par Gluck, qui lui dit: « Mon jeune ami, maintenant que vous « avez appris à mettre des notes sur le « papier, il ne vous reste plus qu'à ap- « prendre à en effacer. »

En 1777, Pleyel sortit de chez Haydn pour se rendre auprès de son protecteur, le comte Erdœdy, qui le nomma son maître de chapelle. Mais, bien que cette position offrît quelque agrément au jeune musicien, il était préoccupé d'un vif désir de visiter l'Italie. Le comte s'opposa d'abord à ce voyage; mais cédant enfin à ses sollicitations, il lui fournit les moyens de l'entreprendre, et Pleyel partit pour Naples. Déjà son talent pour la musique instrumentale s'était révélé par la composition de son premier œuvre de quatuors, où se fait remarquer une facilité naturelle, des chants heureux, et une manière tout individuelle. Par une singularité assez remarquable, Haydn, dans les leçons qu'il lui avait données pendant cinq ans, ne lui avait jamais parlé du rhythme musical, et ne lui avait pas laissé apercevoir qu'il y eût des règles concernant la symétrie des phrases. Ce fut dans cette ignorance que Pleyel écrivit son premier œuvre. Son instinct musical lui avait fait trouver ce rhythme nécessaire; mais une faute lui étant échappée à cet égard dans un menuet, il apprit,

par les observations critiques d'un ami, l'existence des principes qu'il avait ignorés jusqu'alors.

Arrivé en Italie, Pleyel se lia avec tous les artistes célèbres qui brillaient à cette époque, ou qui se sont illustrés quelques années après. Cimarosa, Guglielmi, Paisiello devinrent ses amis. Son goût se forma par les occasions qu'il eut d'entendre des chanteurs tels que Marchesi, à Milan, Guadagni, à Padoue, la Gabrielli, Pacchiarotti, et beaucoup d'autres. Nardini vivait encore et avait conservé son talent: Pleyel eut le plaisir de l'entendre et l'admira. Il connut aussi Pugnani et beaucoup d'autres grands artistes qui faisaient alors la gloire de l'Italie. A Naples, il fut présenté au roi, qui l'accueillit avec bonté, et lui demanda des morceaux pour une sorte de lyre dont il jouait quelquefois. Pleyel satisfit à son désir et en écrivit plusieurs. Bien que la nature de son talent le portât vers la musique instrumentale, il eut aussi la fantaisie d'essayer ses forces sur la scène, et il composa pour le grand théâtre de Naples une *Ifigenia* qui eut du succès, et qui fut traduite plus tard en allemand. La partition manuscrite allemande se trouve à Offenbach chez André, qui en a publié un joli rondeau avec récitatif dans sa collection d'airs arrangés pour le piano. De retour en Allemagne en 1781, Pleyel y resta peu de temps. Tout occupé du souvenir de l'Italie, il voulait revoir cette terre classique des douces mélodies; l'année suivante, il satisfit ce désir et se rendit à Rome. Ce second voyage fut moins long que le premier. Richter (François-Xavier), maître de chapelle de la cathédrale de Strasbourg, était alors âgé de 74 ans; il sentait le besoin d'être aidé dans ses fonctions : on offrit à Pleyel la place de maître de chapelle adjoint avec la survivance : il l'accepta, et vint prendre possession de son emploi en 1783. Sa nouvelle position l'obligeait à écrire de la musique d'église : il composa plusieurs messes et des motets qui furent goûtés; malheureusement toutes ces compositions furent consumées dans un incendie. Les dix années qui s'écoulèrent depuis 1783 jusqu'en 1793 furent l'époque de la vie de Pleyel où il produisit la plus grande partie de ses ouvrages. Ses quatuors de violon et ses sonates de piano acquirent une vogue dont il y a peu d'exemples. Les éditions de ces ouvrages se multiplièrent à l'infini, et les exemplaires en furent répandus avec une profusion inouïe à Vienne, à Berlin, à Leipsick, à Paris, à Londres et en Hollande. Vers 1795, la réputation de Pleyel éclipsait celle de tous les autres musiciens, et l'on ne voulait entendre d'autre musique que la sienne. Il avait aussi composé des symphonies; bien que les proportions de sa musique n'eussent pas assez de grandeur pour ce genre, elles avaient eu du succès, à cause des mélodies agréables qui y étaient répandues, et de leur facile exécution.

Il existait à Londres, depuis plusieurs années, un concert hebdomadaire connu sous le nom de *professional concert:* plusieurs artistes et amateurs distingués s'étaient associés pour soutenir cet établissement. En 1791, Salomon, violoniste qui jouissait d'une assez grande réputation, imagina de donner par souscription douze grands concerts à la salle de Hanover-square, et pour lutter avec avantage contre le *professional concert*, il engagea Haydn à lui donner une grande symphonie nouvelle pour chaque soirée. Haydn se rendit en effet à Londres : on sait quel effet produisirent ces beaux ouvrages (*voyez* HAYDN). Le succès qu'avait obtenu l'entreprise de Salomon engagea ce musicien à la continuer l'année suivante. Les administrateurs du *professional concert* comprirent alors la nécessité d'opposer à leur compétiteur un attrait de curiosité qui pût ramener les amateurs à leurs séances musicales, et Pleyel fut engagé à se rendre à Londres, vers la fin de 1791, pour y écrire quelques symphonies. Le premier concert fut donné le 13 février

1792. Le succès de la musique de Pleyel fut prodigieux. Il s'était surpassé et s'était montré digne de lutter avec son illustre maître. Les symphonies étaient au nombre de trois; il s'en trouvait une en *mi* bémol qui a été surtout signalée comme un ouvrage excellent. Malheureusement le *professional concert* fut dissous quelques années après, la bibliothèque dispersée, et les symphonies, dont Pleyel n'avait pas gardé de copies, furent perdues pour toujours. Son engagement de Londres avait été fait moyennant *deux cents livres sterling*; cette somme réunie à quelques économies, permit à Pleyel d'acheter une propriété à quelques lieues de Strasbourg. Richter avait cessé de vivre le 12 septembre 1791, et Pleyel lui avait succédé, avec le titre et les avantages de premier maître de la cathédrale de Strasbourg; mais la révolution, qui venait d'éclater, amena bientôt l'anéantissement du culte catholique, Pleyel perdit son emploi et se retira dans la propriété qu'il avait acquise. On ne l'y laissa pas tranquille. La place qu'il avait occupée pendant longtemps le rangeait dans la classe de ceux qu'on appelait alors *aristocrates*. Sept fois il fut dénoncé dans l'année 1793; il ne put se soustraire à la mort que par la fuite. Le besoin de revoir sa famille l'ayant ramené chez lui, il y fut arrêté au milieu de la nuit, et conduit à Strasbourg devant les officiers municipaux. Interrogé sur ses opinions, il protesta de son civisme; mais on exigea, pour preuve de sa sincérité, qu'il écrivît la musique d'une sorte de drame pour l'anniversaire du 10 août, dont un septembriseur avait composé les paroles: il fallut obéir. Pleyel ayant demandé la permission de retourner chez lui, pour y travailler plus à l'aise, elle lui fut accordée; mais il resta sous la garde de deux gendarmes et du poète, qui lui donnait ses instructions. Après un travail non interrompu pendant sept jours et sept nuits, l'ouvrage fut achevé, et l'auteur retourna à Strasbourg pour en diriger l'exécution. Il y avait employé sept cloches sur les tons de la gamme; ces cloches, qui avaient été tirées de plusieurs églises, furent suspendues dans la coupole de la cathédrale. Le premier son qu'elles rendirent fut un accord parfait qui produisit un effet si extraordinaire, que Pleyel s'évanouit. Les habitans de Strasbourg ont conservé le souvenir de ce bel ouvrage, dont la partition se conserve dans la famille du compositeur. Dégoûté par cet événement du séjour de la province, Pleyel vendit sa propriété et se rendit à Paris avec toute sa famille, au commencement de 1795. Le succès toujours croissant de sa musique lui fit concevoir le projet d'en tirer lui-même les bénéfices qu'elle procurait aux marchands, et de s'en faire lui-même l'éditeur. Il établit donc une maison de commerce de musique, à laquelle il ajouta plus tard une fabrique de pianos. Ces établissemens prospérèrent; mais les soins qu'ils exigeaient détournèrent insensiblement Pleyel de la composition, et longtemps avant sa mort, il cessa d'écrire. Toutefois il avait composé douze quatuors qui n'ont point été publiés, mais qui, suivant l'opinion de Dussek, de M. Onslow et de plusieurs autres artistes distingués, sont supérieurs aux premiers, sous le rapport de la facture.

Après une carrière si laborieuse, Pleyel s'était retiré loin de Paris, dans une propriété où il se livrait à ses goûts pour l'agriculture. Il y vivait heureux, quand la révolution de juillet, en lui donnant des inquiétudes pour sa fortune, vint troubler sa vieillesse. Déjà sa santé était fort affaiblie; ses maux augmentèrent, et après trois mois de souffrances continuelles, il cessa de vivre le 14 novembre 1831, à l'âge de soixante-quatorze ans. Il s'était marié en 1788, et avait eu plusieurs enfans, dont plusieurs sont morts jeunes.

Si la soif de renommée était le premier besoin de l'artiste; s'il n'y avait pour lui, dans la culture de son art, quelque chose de plus élevé, de plus pur que cette satis-

faction d'amour-propre qui résulte de la faveur publique; enfin si, suivant l'expression d'un ancien, il ne chantait que pour les Muses et pour lui, il y aurait quelque chose de pénible dans le spectacle du naufrage de tant de réputations créées par un caprice de la mode, et qu'un autre caprice anéantit. Heureusement la plus vive jouissance du poète, du grand peintre et du musicien réside dans la production consciencieuse des œuvres de son talent, et cette jouissance l'indemnise avec usure des chagrins qui peuvent l'assaillir. La renommée ne s'attache guère qu'au mérite réel; mais l'engouement dévore ceux qu'il semble caresser. Eh! qui excita jamais plus d'engouement que Pleyel? Quel autre a joui d'une réputation plus universelle, d'une domination plus absolue dans le domaine de la musique instrumentale? Pendant plus de vingt ans, il n'est pas d'amateur ni de musicien qui ne se soit delecté des inspirations de son génie; point de lieu si écarté où ses compositions n'aient été connues; point de marchand de musique dont il n'ait fait la fortune. Reproduite sous toutes les formes par les spéculations du commerce, sa musique occupait les loisirs de l'élève le plus inexpérimenté comme de l'artiste le plus habile. Mais il n'y a rien dont l'usage immodéré n'enfante le dégoût : Pleyel en fit la triste expérience. Les ingrats qui lui étaient redevables de tant de plaisirs se fatiguèrent d'encenser toujours la même idole, et l'hommage exclusif qu'ils lui avaient rendu finit par faire place au délaissement le plus absolu. La modestie de l'artiste se plia peut-être trop facilement à ce changement de fortune; fatigué de succès, il ne fit point usage de ce qui lui restait de forces pour en obtenir des nouveaux : d'autres travaux occupèrent sa vie, des talens plus jeunes se produisirent, et bientôt une génération nouvelle s'éleva, qui ne s'informa point d'un homme à qui une autre génération avait dû ses délices.

Il faudrait faire aujourd'hui beaucoup de recherches pour découvrir les compositions originales de Pleyel parmi les nombreux arrangemens qu'on en a faits : on se contentera d'indiquer les principaux ouvrages. I. SYMPHONIES A GRAND ORCHESTRE, au nombre de vingt-neuf, savoir : n° 1 (en *ut*), Vienne, Artaria; n° 2, en forme de sérénade, op. 6, Offenbach, André; n°s 3, 4 et 5, op. 12, *ibid.;* n°s 6, 7, 8, op. 14, *ibid.;* n° 9, en forme de sérénade, op. 20, *ibid.;* n°s 10, 11, 12, op. 27, *ibid.;* n°s 13, 14, 16, op. 29, *ibid.;* n°s 17, 18, 19, op. 30, *ib.;* n°s 20, 21, op. 33, *ibid.;* n° 22, op. 38, *ibid.;* n° 23, op. 62, *ibid.;* n° 24, op. 68, *ibid.;* n° 25, op. 75, *ibid.;* n° 26, Paris, Pleyel; n°s 27, 28, 29, Paris, Imbault. De nouvelles éditions de ces symphonies ont été faites à Paris chez Imbault, Pleyel et Sieber. II. SEPTUORS, SEXTUORS ET QUINTETTES. 1° Septuor pour 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse, et 2 cors, Paris, Sieber. 2° Sextuor pour 2 violons, 2 altos, violoncelle et contrebasse, op. 37, *ibid.*, et Offenbach, André. 3° Quintettes pour 2 violons, 2 altos et violoncelle, livres 1, 2, 3, 4 et 5, Paris, Sieber. Toutes les autres compositions du même genre publiées sous le nom de Pleyel ne sont que des arrangemens de ses autres ouvrages. III. QUATUORS. 4° Quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle, au nombre de quarante-cinq, divisés dans les œuvres 1, 2, 3, 4, 5, 6 (renfermant 12 quatuors en quatre livraisons, dédiées au roi de Prusse), et 7. Tous ces quatuors ont été imprimés dans toutes les villes principales de l'Europe. Les autres œuvres de quatuors sont arrangés d'après d'autres compositions. On a arrangé les premiers en quatuors pour clavecin, pour flûte, clarinette, etc. 5° Six quatuors pour flûte, violon, alto et basse, op. 56, livres 1 et 2, Offenbach, André. IV. TRIOS. 6° Trios pour violon, alto et basse, op. 11, Offenbach, André. 7° Trios pour 2 violons et violoncelle, livres 1, 2

et 3, Paris, Pleyel, Vienne, Offenbach, etc. V. CONCERTOS. 8° Concertos pour violon, nos 1 et 2, Paris, Sieber, Vienne, Mollo, etc. 9° Concertos pour violoncelle, nos 1, 2, 3, 4, Paris, Sieber, Janet, Pleyel. 10° Symphonie concertante pour violon et alto, op. 35, Offenbach, André. 11° *Id.* pour 2 violons, op. 57, *ibid.* 12° *Idem* pour violon, alto et basse, op. 59, Paris, Naderman. 13° 4me *idem* pour 2 violons, alto, violoncelle, flûte, hautbois et basson, Paris, Pleyel. 14° 5me *idem* pour flûte, hautbois, cor et basson, *idem.* 15° *Idem* pour piano et violon, nos 1 et 2, *ibid.* VI. DUOS. 16° Duos pour 2 violons, livres 1, 2, 3, 4, 5 et 6, Paris, chez tous les éditeurs. 17° Duos pour violon et violoncelle, op. 12, *ibid.* 18° Duos pour violon et alto, op. 30, Paris, Pleyel. Une multitude d'autres œuvres de duos ont été publiés sous le nom de Pleyel, mais ils sont arrangés d'après d'autres compositions, ou sont reproduits sous d'autres numéros. VII. MUSIQUE DE PIANO. 19° Concertos pour piano, nos 1 et 2, Paris, Vienne, Offenbach, etc. 20° Sonates pour piano, violon et basse, op. 14, livres 1 et 2, op. 15, op. 16, liv. 1 et 2, op. 23, 24, 29; grandes sonates *idem*, op. 31, 32, 33, 34, chez tous les éditeurs de musique. Tous les œuvres de sonates pour ces instrumens qui portent d'autres numéros, sont des répétitions ou des arrangemens. 21° Six sonates progressives pour piano et violon, op. 27, Paris, Pleyel. 22° Six *idem*, op. 28, *ibid.* Tous les autres numéros sont des répétitions ou des arrangemens. Dans le grand nombre d'autres morceaux qui ont paru sous le nom de Pleyel, il est presque impossible de distinguer ceux qui sont originaux de ceux qui ne sont que des extraits ou des arrangemens: aucun compositeur n'a fourni la matière d'autant de fraudes de tout genre.

PLEYEL (CAMILLE), fils aîné du précédent, né à Strasbourg, en 1792, fit ses études musicales sous la direction de son père, reçut des conseils de Dussek pour le piano, vécut quelque temps à Londres, puis revint à Paris, où il dirigea la maison de commerce de musique fondée par Ignace Pleyel. Devenu l'associé de M. Kalkbrenner, en 1824, pour le développement de la fabrique de pianos de la même maison, il y donna tous ses soins, et par sa rare intelligence et ses travaux constants, éleva cet établissement au rang de ceux qui produisent les meilleurs instrumens. Malgré les éloges que mérite M. Pleyel par les résultats qu'il a obtenus en ce genre, on ne peut s'empêcher de regretter que ses heureuses facultés se soient tournées sans réserve vers la profession de facteur de pianos, car la nature l'avait destiné à briller parmi les musiciens les plus distingués de son temps. Pianiste élégant et gracieux, doué d'un sentiment délicat et expressif, il écrivit aussi, au commencement de sa carrière, de très-bonne musique instrumentale, trop peu connue, parce qu'il n'a pas pris assez de soin pour la répandre. Parmi ses compositions, on remarque: 1° Quatuor pour piano, violon, alto et basse, op. 3, Paris, Pleyel. 2° Trois trios pour piano, violon et violoncelle, op. 1, *ibid.* 3° Sonate pour piano et violon, op. 2, *ibid.* 4° *Idem* pour piano et violoncelle, op. 6, *ibid.* 5° Beaucoup de rondos, nocturnes, fantaisies, mélanges, thêmes variés, etc., pour piano seul ou accompagné, *ibid.* 6° Duo pour harpe et piano, op. 4, *ibid.*

PLINE (CAIUS SECUNDUS), l'Ancien, naquit à Vérone l'an 23 de l'ère chrétienne. Après avoir servi dans les armées des empereurs Vespasien et Titus, il obtint plusieurs emplois à Rome et en Espagne. Il périt en 79 dans l'éruption du Vésuve qui engloutit Herculanum, Pompeïa et plusieurs autres villes. Il nous reste de lui une histoire naturelle en trente-sept livres, considérée à juste titre comme un des ouvrages les plus importans que nous a légués l'antiquité. On a plusieurs bonnes éditions de ce livre: une des meilleures est celle qui a été publiée dans la collec-

tion de Panckouke, avec la traduction de M. Ajasson de Grandsagne, et les notes de Beudant, Brongniart, G. Cuvier et Daunou (Paris, 1829-1836). Pline traite d'objets relatifs à la musique et aux instrumens des anciens livre 2, chap. 22; livre 7, chap. 22 et 56; livre 9, chap. 9; livre 11, chap. 51; livre 16, chap. 36.

PLOUVIER (PIERRE-JOSEPH), né à Gand dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, s'établit à Paris, en qualité de professeur de guitare, vers 1804, puis se fixa à Bruxelles et s'y fit marchand et éditeur de musique. Il est mort en cette ville vers 1826. Plouvier était aussi flûtiste. Il a publié de sa composition : 1° Sérénades pour 2 flûtes et basson, liv. 1, 2, 3, 4, Bruxelles, Plouvier. 2° Quatuor pour guitare, 2 violons et violoncelle, op. 4, *ibid.* 3° Pot-pourri pour guitare, violon et alto, op. 1, *ibid.* 4° Symphonie concertante pour 2 guitares, *ibid.* 5° Duos pour 2 guitares et guitare et violon, op. 1, 14, 15 et 17, *ibid.* 6° Thèmes variés pour guitare et violon, op. 7, *ibid.* 7° Thèmes variés pour guitare seule, *ib.* 8° Méthode complète pour guitare, *ibid.*

PLUTARQUE, polygraphe grec, naquit à Chéronée, dans la Béotie, vers l'an 49 de l'ère chrétienne. Disciple d'Ammonius, il suivit en beaucoup de choses la doctrine de Pythagore et celle de Platon. Il fleurit depuis le règne de Néron jusqu'à celui d'Adrien. Après avoir vécu à Rome et en Illyrie, dont il fut préfet, il fut revêtu de la dignité consulaire par son élève Trajan, puis retourna dans la Grèce, où il mourut l'an 139. L'édition grecque-latine des œuvres complètes de Plutarque donnée par Reiske (Leipsick, 1774-82, 12 vol. in-8°) est une des plus estimées. On a de ce laborieux écrivain de l'antiquité deux ouvrages où il traite de la musique : le premier est le commentaire sur la création de l'âme décrite dans le Timée de Platon. L'obscur passage dont il s'agit, en ce qui concerne la théorie des nombres musicaux des pythagoriciens, est expliqué dans le commentaire de Plutarque avec plus de clarté et de profondeur que par aucun autre. Il est regrettable que M. Cousin, dans ses notes sur le passage du Timée de Platon (œuvres traduites en français, t. 12, p. 330-339) ne paraisse pas avoir attaché au travail de Plutarque toute l'attention qu'il mérite (*voyez* l'édition de Reiske, t. X). Le second ouvrage de Plutarque est un dialogue qui traite spécialement de la musique. La plus grande partie de ce dialogue est relative à l'histoire de la musique; Plutarque n'y traite de la théorie que vers la fin. Bien que Requeno montre peu d'estime pour la partie historique du dialogue de Plutarque (*Saggio sul ristabilmento dell' arte armonica de' Greci e Romani cantori*, t. I, p. 283), il n'en est pas moins vrai que ce dialogue, et le livre d'Athénée, sont les sources les plus certaines où nous pouvons puiser pour l'histoire de la musique pratique des Grecs. Le texte grec du dialogue de Plutarque, corrigé par Burette d'après plusieurs manuscrits de la bibliothèque royale de Paris, a servi pour l'édition de Reiske. Guillaume Xylander, Hermann Cruserius et Charles Valgulio en ont donné des versions latines. Il a été aussi traduit en italien par Marc-Antoine Gandino [1]; mais le meilleur travail sur ce morceau est la traduction française de Burette avec le texte grec et un très-grand nombre de notes instructives (*voyez* BURETTE). Clavier, dans son édition complète des œuvres de Plutarque traduites par Amyot, a inséré la traduction du *Dialogue sur la musique*, par Burette, mais sans les notes.

PODBIELSKI (JACQUES), organiste prussien, vers la fin du dix-septième siècle, est cité avec éloge par Niedt, dans son Manuel de musique (p. 184 et 185, édition de Mattheson) et par Motz, dans sa Défense de la musique religieuse. Walther possédait des pièces de clavecin de cet artiste.

[1] Opuscoli morali di Plutarco Cheronese, filosofo et historico notabilissimo, tradotti in volgare dal Sig., etc., Venise, 1625, in-fol.

PODBIELSKY (CHRÉTIEN-GUILLAUME), organiste de la cathédrale, à Kœnigsberg, naquit dans cette ville en 1740. Son père lui enseigna la musique, et il fit ses études à l'université de sa ville natale. Devenu organiste habile, il obtint l'emploi ci-dessus désigné, et bientôt il justifia la confiance qu'on avait eue en ses talens, par la publication de sonates de clavecin remarquables sous le rapport de la nouveauté des idées et de l'élégance de la facture. Il mourut subitement à Kœnigsberg le 3 janvier 1792. On a de cet artiste : 1° Six sonates pour le clavecin, Riga, 1780. La première édition ayant été épuisée en quatre ans, ces sonates furent réimprimées à Leipsick, en 1784. 2° Six sonates pour le clavecin, op. 2, Riga, 1783. Une deuxième édition a paru à Leipsick. 3° Petites pièces pour le clavecin et pour le chant, Kœnigsberg, 1783.

PODIO (GUILLAUME DE), prêtre espagnol, vivait vers la fin du quinzième siècle, vraisemblablement à Valence. On a de lui un traité de musique qui paraît être le plus ancien livre imprimé sur cet art en Espagne, et dont la rareté est excessive. Cet ouvrage a pour titre : *Guillelmo de Podio presbytero commentariorum musices ad reverendissimum et illustrissimum Alphonsum de Aragonia episcopum incipit prologus*. Au dernier feuillet, on lit : *Impressum in inclita urbe Valentina, impensis magnifici Domini Jacobi de Villa per ingeniosos et artis impressoriæ expertos Petrum Hagenbach et Leonardum Hutum, alemanos. Anno* 1495, *die undecima mensis Aprilis*, in-4°.

POECK (IGNACE, chevalier DE), amateur de musique à Vienne, de l'époque actuelle, est auteur d'une brochure intitulée : *Darstellung des Zustandes der Oper und des Ballets, in K. K. Hoftheater nachst dem Kœrnthnerthor, wæhrend der Pachtung des Herrn D. Barbaja* (Tableau de la situation de l'opéra et des ballets au théâtre impérial de Kærnthnerthor, sous la direction de M. Barbaja), Vienne, Wallishauser, 1825, in-8°.

POEL (le P.), bénédictin du couvent de Neustadt-sur-le-Mein, est auteur de sonates pour le clavecin qui ont été publiées sous ce titre : *Objectum pinnarum tactilium, sive sonatæ sex pro clav.*, Nuremberg, 1746, in-fol.

POESSINGER (FRANÇOIS-ALEXANDRE), dont le nom est aussi écrit *Pessinger*, violoniste de l'orchestre du théâtre national à Vienne, depuis la fin du dix-huitième siècle, vivait encore dans cette ville vers 1825. Il a composé et publié : 1° Trois quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 1, Vienne, Artaria, 1799. 2° Deux quintettes pour 2 violons, 2 altos et violoncelle, op. 3, *ibid.* 3° Trois duos pour violon et alto, op. 4, *ibid.* 4° Pièces pour 3 flûtes, op. 5, *ibid.* 5° Variations pour flûte et basse, op. 6, *ibid.* 6° Trio pour flûte, violon et alto, op. 7, *ibid.* 7° Trois quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 18, Vienne, Artaria. 8° Plusieurs suites de quatuors sur des thêmes de Rossini et de Weber, *ibid.*

POHL (GUILLAUME), docteur en médecine et amateur de musique, né en Silésie, vécut à Vienne vers la fin du dix-huitième siècle, et mourut vers 1807. On connaît de sa composition : 1° Deux sonates pour clavecin, Vienne, 1790. 2° Trois duos pour 2 violons, *ibid.* 3° Trois duos pour violon et alto, op. 4, *ibid.* 4° Trois quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 5, *ibid.*, 1792. 5° Trois quatuors pour flûte, violon, alto et basse, op. 6, *ibid.*, 1793. 6° Nocturne pour flûte, violon, 2 altos et basse, op. 2, *ibid.*, 1791. 7° Cavatine de *la Molinara* variée pour flûte, violon, alto et violoncelle, *ibid.* On a aussi de cet amateur des chansons allemandes publiées à Breslau vers 1785, et plus tard à Vienne.

POHL (JOSEPH), compositeur de musique d'église, né en Silésie, vécut à Breslau vers 1800. On a gravé quelques morceaux

de chant et de piano de sa composition, à Breslau, chez Leuckart.

POHL (FRANÇOIS-BENOÎT), docteur en médecine, est né à Lœwenberg, en 1792. Après avoir reçu les premières leçons de musique du cantor Scheer, il fréquenta le gymnase de Grussau, et en 1812 il se rendit à l'université de Breslau où il suivit les cours de médecine pendant qu'il continuait ses études musicales. Après un séjour de quatre ans dans cette ville, il alla à Vienne où il se lia avec Mayseder, Bœhme, Weiss, Merk, et autres hommes distingués. Habile violoniste, il faisait quelquefois sa partie dans les quatuors de Schupansich. En 1817 il fit un voyage à Berlin, puis il se fixa à Lœwenberg, pour y exercer la médecine. Il y vit encore. Pendant son séjour à Berlin, il a publié une dissertation académique intitulée : *De artis musicæ in sanos et ægrotantes effectu*, Berlin, 1818, in-8° de 31 pages.

POHLE (M.-A.), médecin à Wittenberg, au commencement du dix-huitième siècle, est auteur d'une dissertation intitulée : *De curatione morborum cantu*, Wittenberg, 1706. in-4°.

POHLENZ (CHRÉTIEN-AUGUSTE), organiste à l'église de Saint-Thomas, et directeur de musique du grand concert de Leipsick, est né en 1790 à Sallgast, dans la basse Lusace. Il a publié deux recueils de polonaises pour le piano, à Leipsick, chez Hoffmeister et Peters, deux recueils de chants allemands à quatre voix, *ibid.*, et des chants à voix seule, *ibid.*

POISSL (JEAN-NÉPOMUCÈNE, baron DE), chambellan du roi de Bavière, intendant de la musique de la cour, est né le 15 février 1783 à Hauskenzell, dans la forêt de Bavière. Dès son enfance, il montra un goût passionné pour la musique : Danzi dirigea ses études dans cet art. En 1806, M. de Poissl fit le premier essai de son talent par un opéra-comique intitulé *Opern Probe* (La répétition d'un opéra); et deux ans après il donna l'opéra sérieux *Antigone*. Ces faibles productions n'eurent qu'un médiocre succès. Quelques progrès se firent ensuite remarquer dans une messe de M. de Poissl et dans quelques morceaux de concert. Son *Ottaviano in Sicilia* qu'il fit représenter en 1812, et qui fut accueilli avec beaucoup de faveur, indiqua aussi que le sentiment de la scène s'était perfectionné en lui. Deux ans après, il donna son *Athalie*, tragédie lyrique qui obtint le plus brillant succès, non-seulement à Munich, mais sur les principaux théâtres de l'Allemagne. Un style plus élevé que dans ses précédentes compositions, et l'originalité des idées justifiaient ce succès. Outre cet ouvrage, on a aussi représenté à Munich les opéras suivans du même compositeur : *Der Wittkampf in Olympia* (Le concours à Olympie), *Nitteti, la Représaille, la Princesse de Provence* et *Der Untersberg*. Ce dernier opéra, du genre romantique, a été mis en scène en 1829 et a reçu beaucoup d'applaudissemens. C'est le dernier opéra que M. le baron de Poissl a fait représenter. La perte de sa femme et la mort de plusieurs enfans l'ont détourné depuis lors du goût du théâtre ; ces malheurs ne lui ont laissé de penchant que pour la musique d'église. Ayant été nommé en 1823 intendant de la musique de la cour, il a réuni à ses fonctions, l'année suivante, celles d'intendant du théâtre royal. Des intrigues l'ont éloigné de ce dernier emploi : il a été remplacé par le conseiller de cour Kæstner. On a publié de M. de Poissl les ouvertures à grand orchestre de ses opéras, *Athalie, Mérope, Olympie* et *Ottaviano in Sicilia;* ainsi qu'un concerto pour violoncelle, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. Il a écrit le 95me psaume pour quatre voix solos et chœur ; un *Stabat* à huit voix et un *Miserere* aussi à huit voix, sans instrumens, ainsi qu'un autre *Miserere* à six voix, avec des chorals intercalés.

POISSON (le P. NICOLAS-JOSEPH), prêtre de l'Oratoire, naquit en 1637 à Paris, suivant quelques biographes, et à Ven-

dôme, selon d'autres. Son attachement à la philosophie de Descartes lui attira des tracasseries et des chagrins. Exilé à Nevers, il y devint le grand vicaire de l'évêque; mais après la mort de ce prélat, il se retira à la maison de l'Oratoire de Lyon, et y mourut, le 3 mai 1710. On a du P. Poisson : *Le Traité de la méchanique de Descartes, suivi de l'abrégé de la musique du même auteur, traduit du latin en français, avec des éclaircissemens et des notes*, Paris, 1668, in-4°. Les éclaircissemens furent ensuite traduits en latin, pour les éditions postérieures des œuvres de Descartes, et publiés sous ce titre : *Elucidationes physicæ in Cartisii mechanicam et musicam, ex gallico lat. versæ*, Amstelodami, 1701, in-4°.

POISSON (l'abbé LÉONARD), né en 1695, fut curé à Marchangis, au diocèse de Sens, et mourut le 10 mars 1753. On lui doit un très-bon livre qu'il publia sans nom d'auteur, sous ce titre : *Traité théorique et pratique du plain-chant, appelé grégorien, dans lequel on explique les vrais principes de cette science, suivant les auteurs anciens et modernes*, etc., Paris, Lottin, 1750, un volume in-8° de 419 pages. Ce livre, le traité du P. Jumilhac, et le traité historique de l'abbé Lebeuf, sont ce qu'on a publié de meilleur en France sur le plain-chant.

POISSON (.....), prêtre du diocèse de Rouen, fut curé à Bardouville, puis à Bocherville, dans ce diocèse, et vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il est auteur d'un livre intitulé : *Nouvelle méthode pour apprendre le plain-chant*, Rouen, 1789, un volume in-8° de 223 pages. On a quelquefois confondu ce livre et son auteur avec le livre et l'écrivain cités dans l'article précédent.

POISSON (SIMON-DENIS), mathématicien distingué, né à Pithiviers, le 21 juin 1781, entra comme élève à l'école polytechnique lorsqu'elle fut organisée, et s'y fit bientôt remarquer par son aptitude et par son application. Lagrange, frappé de la promptitude de sa conception, dit un jour en présence de plusieurs professeurs et élèves de l'école : *Petit poisson deviendra grand*. Celui dont l'homme illustre jugeait ainsi l'avenir a justifié cet horoscope. Lorsque la nouvelle école normale fut instituée en 1811, Poisson y fut appelé en qualité de professeur de mécanique. Depuis lors, il a été successivement appelé aux fonctions d'examinateur des élèves de l'école polytechnique et du corps royal d'artillerie, d'inspecteur des études des écoles militaires, de membre du conseil d'instruction publique, et d'astronome du bureau des longitudes. Il était aussi membre de l'Académie des sciences de l'Institut de France. Ce savant a cessé de vivre en 1840. On a de lui un *Traité de mécanique* (Paris, 1833, 2 volumes in-8°), où il traite de plusieurs objets relatifs à la philosophie de la musique. Il a fait insérer un *Mémoire sur la théorie du son*, dans le 14e cahier du *Journal de l'école polytechnique*, et le deuxième volume des nouveaux mémoires de l'Académie des sciences renferme un autre mémoire de lui *sur le mouvement des fluides élastiques dans les tuyaux cylindriques, et sur la théorie des instrumens à vent.*

POKORNY (FRANÇOIS-XAVIER), compositeur, naquit en 1729, dans la Bohême, et fit ses études musicales sous la direction de Riepel, à Ratisbonne. Il entra ensuite au service du prince d'Oettingen-Wallerstein, en qualité de musicien de la cour : mais il resta peu de temps dans cette position, ayant accepté la place de second violon chez le prince de la Tour et Taxis, à Ratisbonne. Il mourut dans cette ville en 1794. Il a laissé en manuscrit beaucoup de messes, de symphonies et de concertos.

POKORNY (GOTTHARD), violoniste et organiste distingué, naquit à Bœmisch-Brod, le 16 novembre 1733. Son premier maître de musique fut Wenceslas Wrabecz, instituteur dont il fut plus tard le

collègue, en qualité de sous-maître. Le désir d'augmenter ses connaissances dans la musique lui fit entreprendre un voyage en Allemagne; mais il s'arrêta à Brünn, et y fut nommé, en 1760, maître de chapelle de l'église de Saint-Pierre. Il se maria dans cette ville, et eut une fille dont le talent sur le piano fut assez remarquable pour mériter les applaudissemens de Mozart. En 1793 Pokorny fit un voyage en Bohême pour revoir le lieu de sa naissance. Il mourut à Brünn le 4 août 1802, à l'âge de soixante-neuf ans. Il a laissé en manuscrit plusieurs messes, des litanies, des vêpres, quelques concertos de violon, et des pièces pour le clavecin.

POKORNY (JOSEPH-FRANÇOIS), fils de François-Xavier, naquit à Ratisbonne, vers 1760. Ainsi que son père, il fut attaché à la musique du prince de la Tour et Taxis, où il était encore en 1812. On a de lui en manuscrit des concertos pour le piano, et des symphonies. Il a publié une cantate dédiée à l'archiduc Charles, à Augsbourg, chez Gombart.

POKORNY (ÉTIENNE), moine augustin, compositeur et organiste distingué, naquit à Chradim, en Bohême, et fit ses études au collége des Augustins de Teutschbrod. Il y fut employé comme chanteur dans la musique du chœur. Plus tard, il se rendit à Prague et y acheva de s'instruire dans la musique, sous la direction de Cajetan Mara, maître de chapelle de Saint-Wenceslas. Il écrivit à cette époque de la musique d'église, particulièrement un bon *Salve Regina*, et des offertoires qui se conservent dans les couvents de Strahow et de Raudnitz. En 1788, il fut envoyé en qualité d'organiste au couvent des Augustins de Vienne : il vivait encore en cette ville dans les premières années du dix-neuvième siècle. Il a mis en musique et fait graver *le Pèlerinage* de Schiller; Vienne, Diabelli.

POLACK. *Voyez* POLLACK.

POLANI (JÉRÔME), compositeur de l'école vénitienne, vécut dans les dernières années du dix-septième siècle et au commencement du dix-huitième. Il a fait jouer aux théâtres de Venise les opéras suivans : 1° *Prassitele in Gnido*, 1700. 2° *La Vendetta disarmata dall' Amore*, 1704. 3° *Creso tolto alle fiamme*, 1705. 4° *Rosilda*, 1707. 5° *Vindice la pazzia della vendetta*, 1707. 6° *La Virtù trionfante di Amore vendicativo*, 1708. 7° *Il Cieco geloso*, 1708. 8° *Berengario Re d'Italia*, 1710. 9° *Chi la fà l'aspetta*, 1717.

POLANTUS (JEAN); sous ce nom d'un écrivain inconnu, on a imprimé une dissertation intitulée : *Vom christlichen Gebrauche der Orgeln* (De l'usage chrétien des orgues), Leipsick, 1655.

POLAROLO ou POLLAROLO (CHARLES-FRANÇOIS), compositeur, né à Brescia en 1653. Le 13 août 1690 il obtint la place d'organiste du premier orgue de l'église Saint-Marc de Venise, et non celle de maître de chapelle de cette église, comme le disent La Borde, Gerber et leurs copistes. On ignore le motif qui lui fit quitter cette place en 1693, car il ne mourut qu'en 1723, à l'âge de soixante-dix ans. Ce musicien a beaucoup écrit pour le théâtre : on a conservé les titres suivans de ses opéras : 1° *Demone amante, o Giugurta*, 1686. 2° *Licurgo*, 1686. 3° *Antonino Pompeiano*, 1689. 4° *Alboino in Italia*, 1691. 5° *La Pace fra Tolomeo e Seleuco*, 1691. 6° *Ibraim Sultano*, 1692. 7° *Iole Regina di Napoli*, 1692. 8° *Jefte*, 1692. 9° *Onorio in Roma*, 1692. 10° *Circe abbandonata*, 1692. 11° *La Forza della virtù*, 1693. 12° *Avvenimenti di Erminia e Clorinda*, 1693. 13° *Ottone*, 1694. 14° *La Schiavita fortunata*, 1694. 15° *Alfonso primo*, 1694. 16° *Amage, Regina de' Sarmati*, 1694. 17° *Gli inganni felici*, 1695. 18. *L'Irene*, 1695. 19° *Il Pastore d'Anfriso*, 1695. 20° *Ercole in cielo*, 1696. 21° *Rosamunda*, 1696. 22° *I Regi equivoci*, 1697. 23° *Tito Manlio*, 1697. 24° *Amore, e dovere*, 1697. 25° *La Forza d'Amore*,

1697. 26° *Ulisse sconosciuto in Itaco*, 1698. 27° *Marzio Coriolano*, 1698. 28° *Il Giudizio di Paride*, 1699. 29° *Faramondo*, 1699. 30° *Il color fà la Regina*, 1700. 31° *Lucio Vero*, 1700. 32° *Il Ripudio d'Ottavia*, 1700. 33° *Delirio comune per l' incostanza de' Genii*, 1701. 34° *Catone Uticense*, 1701. 35° *Ascanio*, 1701. 36° *Odio d'Amore*, 1703. 37° *Venceslao*, 1703. 38° *Almanzor*, 1703. 39° *Arminio*, 1703. 40° *La Fortuna per dote*, 1704. 41° *Giorno di notte*, 1704. 42° *La Fede ne' tradimenti*, 1705. 43° *L'Enigma disciolta*, 1705. 44° *Dafni*, 1705. 45° *Fluvio Pertarido, Re de Longobardi*, 1706. 46° *Filippo, Re di Grecia*, 1706. 47° *La Vendetta d'Amore*, 1707. 48° *Egisto*, 1708. 49° *L'Alcibiade, o violenza d'Amore*, 1709. 50° *Il falso Tiberino*, 1709. 51° *Costantino Pio*, 1710. 52° Le troisième acte d'*Eraclio*, 1712. 53° *L'Infedeltà punita*, 1712. Les autres ouvrages attribués à Charles-François Polarolo, par La Borde, appartiennent à son fils.

POLAROLO (ANTOINE), fils du précédent, naquit vraisemblablement à Venise vers 1680. Le 22 mai 1740, il succéda à Lotti dans la place de maître de chapelle de l'église Saint-Marc de Venise : il la conserva jusqu'au mois de septembre 1749. On ignore s'il mourut à cette époque. Il a donné aux théâtres de Venise : 1° *Aristeo*, 1700. 2° *Griselda*, 1701. 3° *Demetrio*, 1702. 4° *Leucippo e Teone*, 1702. 5° *P. C. Scipione*, 1713. 6° *Semiramide*, 1714. 7° *Il Trionfo della costanza*, 1714. 8° *Gli amici rivali*, 1715. 9° Une cantate à Venise, exécutée chez l'ambassadeur de l'empereur, à l'occasion d'une victoire contre les Turcs, 1716. 10° *Ariodante*, 1716. 11° *Germanico*, 1716. 12° *Spurio Postumio*, 1718. 13° *Amore in gara col fasto*, 1718. 14° *Farnace*, 1718. 15° *Astinome*, 1719. 16° *Le Pazzie degli amanti*, 1719. 17° *Lucio Papirio*, 1721. 18° *Plautilla*, 1721. 19° *Cosroe*, 1723. 20° *Furia Lucrezia*, 1726. 21° *Nerina*, 1728. 12° *La Sulpizia fedele*, 1729. On conserve dans les archives de la cathédrale de Saint-Marc, de la musique d'église composée par Antoine Polarolo.

POLENI (JEAN), célèbre physicien et antiquaire, naquit à Venise en 1683, fut professeur d'astronomie, puis de physique à l'université de Padoue. En 1719 il succéda à Nicolas Bernouilli en qualité de professeur de mathématiques. Il mourut en 1761, à l'âge de soixante-huit ans. Au nombre des ouvrages de ce savant, on remarque : *De Physices in rebus mathematicis utilitate oratio*, Padoue, 1716, in-4°; il y traite de la musique dans la seconde partie.

POLICRETO (JOSEPH), compositeur, né à Ferrare vers le milieu du seizième siècle, a composé des chansons napolitaines à trois voix dont il a été publié six livres sous ce titre : *Il .... libro delle napoletane a tre voci di Gioseffo Policreto e d'altri eccellentissimi musici, con alcune canzoni alla Ferrarese del medesimo, a quattro voci*, Venise, 1571, in-8°. Les autres compositeurs de ce recueil sont Jérôme Tast, allemand, et Anselme de Pérouse.

POLIDORI (ORTENZIO), compositeur, né à Camerino, dans les États de l'Église, au commencement du dix-septième siècle, occupa pendant plusieurs année la place de maître de chapelle à la cathédrale de Chieti, dans le royaume de Naples. On connaît de sa composition : 1° *Messe a 5 e 8 voci, con ripieni e 2 violini*, Venise, 1631. 2° *Motetti a voce sola e a duoi*, op. 13, *ibid.*, 1637, in-4°. 3° *Salmi concertati a 3 e 5 voci, lib.* 2, *con stromenti*, Venise. 4° *Salmi concertati a 8 voci, lib.* 1, *ibid.*, 1641, in-4°. 5° *Salmi concertati a 8 voci in 2 chori, lib.* 2, Venise, 1646.

POLIDORI (....), violoniste italien, se trouvait à Paris vers 1785 et y a fait graver six trios pour 2 violons et basse, op. 1, Paris, Louis.

POLITIEN (ANGE), né le 14 juillet

1454, à Monte-Pulciano ou Poliziano, dans la Toscane, prit le nom du lieu de sa naissance, au lieu de celui d'*Ambrogini*, que portait son père. Également distingué comme poète, historien, philosophe et critique, il cultiva aussi les arts avec succès, jouissant à la cour de Laurent de Médicis d'une faveur sans bornes, digne de ses talens et de son Mécène. Il mourut à Florence le 24 septembre 1494, à l'âge de quarante ans. Les manuscrits rassemblés dans la bibliothèque laurentienne lui ont fourni des renseignemens intéressans relatifs à des objets de l'antiquité; il en forma ses *Miscellanea*, imprimés à Florence, en 1489, in-fol. Le 14me chapitre de ce recueil est consacré à des recherches sur l'instrument polycorde appelé en grec ναῦλα, ou plus exactement νάβλα, à l'occasion des vers de Virgile

> Disce etiam duplici genialia *naulia* palma
> Vertere, conveniunt dulcibus illa modis.

Politien a aussi traité *de Musica naturali, mundana et artificiali* dans celui de ses ouvrages qui a pour titre *Panepistemon*.

POLL (GEORGE), né en 1747 dans un village près d'Amberg, commença son éducation musicale au séminaire de cette ville, puis alla prendre des leçons de composition chez Riepel, à Ratisbonne. Plus tard, il remplit les fonctions de cantor à la cathédrale, et en dernier lieu, il entra chez le prince de Palm, en qualité de musicien de la chambre. Après que ce seigneur eut diminué son orchestre, Poll vécut en donnant des leçons et en jouant pendant trente-quatre ans la partie de première flûte au théâtre de Ratisbonne. Il a écrit pour ce théâtre l'opéra-comique intitulé *le Grand harem*. On connaît aussi de sa composition 2 messes, 6 vêpres complètes, 4 sérénades et des solféges, le tout en manuscrit.

POLLACK (FRANÇOIS-CHARLES-JOSEPH-ERNEST), directeur de musique du théâtre national d'Inspruck, est né à Przychod, près d'Oppeln, en Silésie, dans les dernières années du dix-huitième siècle. Admis au gymnase de Neisse, il y apprit la musique et remplit les fonctions d'organiste pendant sept ans. Le violon, la flûte et la guitare l'occupèrent aussi tour à tour. Dans la huitième année de ses études, il fréquenta le collége de Saint-Mathias, à Breslau, puis, en 1818, il suivit les cours de droit de l'université de cette ville. Ce fut alors qu'il reçut de Schnabel des leçons d'harmonie et de composition. Après plusieurs voyages entrepris pour donner des concerts, il accepta la place de chef d'orchestre au théâtre de Brieg, et l'occupa pendant deux ans; puis il voyagea dans la Moravie, en Bohême, et s'arrêta à Dresde, ou Charles-Marie de Weber l'engagea comme ténor de l'Opéra allemand. Ses débuts au théâtre de la cour furent heureux; mais il sentit la nécessité de se livrer à l'étude du chant, qui lui fut enseigné par Mieksch, chanteur de la chambre et directeur des chœurs. Pollack fut, peu de temps après, chargé des rôles de premier ténor dans les opéras-comiques joués au théâtre d'été de Pilnitz. Après la mort de Weber, il s'éloigna de Dresde, voyagea et se fit entendre sur les théâtres de Linz, Augsbourg, Fribourg, Leipsick, etc.; mais en 1834 il s'est fixé à Inspruck, où il remplit les fonctions de directeur de musique du théâtre. Il y a écrit des ouvertures et d'autres compositions. Je ne connais de lui que deux recueils de chants à voix seule, publiés à Breslau, chez Leuckart.

POLLEDRO (JEAN-BAPTISTE), maître de chapelle à Turin, est né en 1776, à *la Piora*, village près de cette ville. Destiné au commerce, il n'apprit d'abord la musique que pour se délasser de ses autres études. Un ami de sa famille lui avait donné un petit violon sur lequel il s'exerça dans ses heures de récréation. Lorsqu'il eut atteint l'âge de huit ans, son père, remarquant ses heureuses dispositions pour cet instrument, lui donna pour maître

Mauro Coldarero, violoniste à Asti, qui lui fit faire de rapides progrès par l'étude des œuvres de Corelli et des autres grands violonistes de l'ancienne école. Plus tard, il passa sous la direction de Gaétan Vai, premier violon de la chapelle d'Asti, puis il alla achever ses études à Turin, avec un artiste nommé Paris. Parvenu à l'âge de quatorze ans, Polledro fit un premier voyage dans la Lombardie, pour y donner des concerts. De retour à Turin, il s'y fit aussi entendre en public, et Pugnani ayant remarqué dans son jeu de belles qualités, offrit de lui donner des leçons; mais l'élève ne put profiter des excellens conseils d'un tel maître que pendant six mois, car la santé de Pugnani ne lui permit bientôt plus de se livrer à l'enseignement. Peu de temps après, Polledro entra dans la chapelle de Milan, puis il fut nommé premier violon de Sainte-Marie Majeure, à Bergame. Les troubles de la guerre l'ayant obligé de s'éloigner de cette ville, il se rendit à Moscou, en 1799, et y demeura pendant cinq ans, puis à Pétersbourg. En 1809 il fit un voyage en Allemagne, et jusqu'en 1812 il parcourut ce pays, donnant des concerts dans la plupart des grandes villes. Après avoir aussi visité la Hollande et l'Angleterre, il retourna en Italie, en 1814, se fit entendre à Milan, Florence, Bergame, Padoue, Rome, Naples, Palerme. De retour enfin à Turin, il y a obtenu, en 1815, la place de maître de chapelle. Les journaux allemands ont accordé de grands éloges au talent de cet artiste, dont on a publié : 1° Concertos pour violon, op. 6, 7, 10, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Airs variés pour violon et orchestre, op. 3, 5, 8, *ibid.* 3° Trios pour 2 violons et basse, op. 2, 4, 9, *ibid.* 4° Exercices pour violon seul, *ibid.* 5° Duos pour 2 violons, op. 11, Vienne, Mechetti.

POLLET (CHARLES-FRANÇOIS-ALEXANDRE), connu sous le nom de *Pollet aîné;* naquit à Béthune, en Artois, dans l'année 1748. Après avoir étudié quelque temps la guitare, il quitta cet instrument pour le cistre, sur lequel il acquit une habileté remarquable. Arrivé à Paris en 1771, il s'y fit bientôt une brillante réputation, mit le cistre à la mode et en donna des leçons. Dans l'espace d'environ vingt ans, il publia dix-huit œuvres de sonates et d'airs variés pour le cistre, ainsi qu'une méthode pour cet instrument qui parut chez Leduc, à Paris, en 1786. Il faisait aussi paraître un journal d'airs d'opéras pour le cistre, qui fut interrompu par les événemens de 1793. Pollet se retira alors à Évreux, où il vivait encore en 1811; j'ignore l'époque de sa mort.

POLLET (JEAN-JOSEPH-BENOIT), frère puîné du précédent, naquit à Béthune vers 1753, se livra d'abord comme son frère à l'étude du cistre, et en donna des leçons à Paris; mais par les conseils de Krumpholz, il abandonna cet instrument pour la harpe. Mme de Genlis et Pollet se sont disputé l'honneur d'avoir été les premiers à faire usage des sons harmoniques des deux mains. Pollet est mort à Paris en 1818. Il a publié de sa composition : 1° Plusieurs œuvres de sonates et d'airs variés pour le cistre. 2° Concertos pour la harpe, n°s 1, 2, 3, Paris, Hanry. 3° Nocturnes pour harpe, guitare et flûte, n°s 1 et 2, *ibid.* 4° Trio pour harpe, cor et basson, *ibid.* 5° Airs variés pour harpe et cor, *ibid.* 6° Sonates pour harpe seule (au nombre de 14), Paris, Naderman, Hanry. 7° Beaucoup d'airs variés, de caprices, et de pots-pourris pour le même instrument, *ibid.* 8° Méthode de harpe, op. 14, Paris, Hanry. Elle a été traduite en allemand, Offenbach, André.

POLLET (L. M.), fils du précédent, né à Paris vers 1783, se livra à l'étude de la guitare, pour laquelle il a publié quelques œuvres, et se fit marchand de musique. Il est mort vers 1830. Cet artiste a publié : 1° Airs variés pour guitare. 2° Méthode pour guitare. 3° Valses et rondeaux pour piano à quatre mains, Paris, Hanry.

POLLET (MARIE-NICOLE SIMONIN), femme du précédent, née à Paris, le 4 mai 1787, était fille de Jean-Baptiste Simonin, luthier, auteur d'une mécanique pour la harpe. Elle reçut pendant trois ans des leçons de Blattmann pour cet instrument, puis perfectionna son talent sous la direction de Dalvimare. Vers 1808 et dans les années suivantes, elle s'est fait entendre avec succès dans les concerts. Elle a publié quelques airs variés pour la harpe. Mme Simonin-Pollet était connue avantageusement comme professeur de cet instrument. Elle a voyagé en Allemagne, en Pologne et en Russie, et a eu partout des succès.

POLLINI (FRANÇOIS-JOSEPH), pianiste et compositeur italien, né vers 1778, fit ses études de composition sous la direction de Zingarelli. Fixé à Milan, il y a composé beaucoup de musique d'église, et y fit représenter, en 1798, l'opéra intitulé *la Casetta nei boschi*. En 1801, il a écrit aussi une cantate qui a été exécutée le 30 avril, au théâtre de *la Scala*, sous le titre : *Il Trionfo della pace*. Peu de temps après Pollini fit un voyage à Paris, et y publia trois sonates pour le piano (Paris, Érard). De retour à Milan, il a été nommé professeur de piano au Conservatoire de cette ville. On connaît de sa composition, outre les sonates ci-dessus mentionnées : 1° Sonate, caprice et variations pour deux pianos, Milan, Riccordi. 2° Sonate facile pour piano et violon, op. 33, *ibid*. 3° Introduction et rondeau pastoral pour le piano à quatre mains, *ibid*. 4° Beaucoup de caprices, de toccates, de rondeaux et de fantaisies publiés chez le même éditeur. 5° Des variations, *idem, ibid*. 6° Une méthode de piano pour l'usage du Conservatoire de Milan, *ibid*. On n'a publié de sa musique d'église qu'un *Stabat* pour soprano et contralto, avec deux violons, deux violes et orgue, *ibid*.

POLLUX (JULES), grammairien et rhéteur grec, naquit à Naucratis en Égypte, vers la fin du règne d'Adrien. Il vécut quelque temps à Rome, y eut des succès dans l'art oratoire, et fut choisi par Marc-Aurèle pour être un des instituteurs de son fils Commode. Pollux se retira ensuite à Athènes, où il mourut à l'âge de cinquante-huit ans, dans les premières années du troisième siècle de l'ère chrétienne. On lui doit une sorte de Lexique grec, intitulé *Onomasticon*, où les mots sont rangés par ordre d'analogie. Cet ouvrage est divisé en dix livres : il traite de la musique et des instrumens dans le 4e chapitre du second livre, et dans les chapitres 7e, 8e, 9e, 10e et 11e, du quatrième. La meilleure édition de ce livre est celle que Lederlin et Hemsterhuys ont publiée à Amsterdam, chez Wettstein, en 1706, 2 vol. in-fol.

POLTZ (JEAN), né à Lubeck, le 4 décembre 1660, fit ses études à l'université de Wittenberg, fut co-recteur dans sa ville natale en 1689, puis recteur en 1694, et enfin pasteur à Preetzen, où il mourut le 18 octobre 1705. Il a fait imprimer une dissertation intitulée *De Harmonica musica,* Wittenberg, 1679, in-4° de 28 pages.

POLYMNESTES DE COLOPHON, musicien grec, était fils de Mélès, citoyen de Colophon, ville d'Ionie, célèbre par ses oracles. Il paraît avoir vécu après Terpandre et Clonas. Plutarque dit qu'il travaillait dans le même genre de poésie musicale que ces deux musiciens, c'est-à-dire, qu'il composait des airs de flûte, *des prosodies*, des chants élégiaques, et des épiques. Ses airs de flûte s'appelaient de son nom *polymnestiens* ou *polymnastiens*. Le même auteur compte Polymnestes parmi ceux qui firent à Lacédémone le second établissement de la musique, et qui introduisirent dans cette ville, en Arcadie et dans Argos plusieurs danses nouvelles ; enfin il lui attribue des airs de flûte appelés *orthiens*, auquel il joignit la mélopée ou la musique vocale.

PONCE (NICOLAS), graveur et littéra-

teur, né à Paris, le 12 mars 1746, mort en cette ville le 21 mars 1831, a fait insérer dans le recueil intitulé *Les quatre saisons du Parnasse* (3e partie, p. 264 et suiv.), un fragment *sur les causes des progrès et de la décadence de la musique chez les Grecs*.

PONCEIN (JEAN-PIERRE FREILLON). *Voyez* FREILLON-PONCEIN.

PONCHARD (JEAN-FRÉDÉRIC-AUGUSTE), fils d'un maître de musique de la paroisse Saint-Eustache de Paris, est né le 8 juillet 1789. La clôture des églises pendant les troubles de la révolution ayant obligé son père à se rendre à Lyon, Ponchard fit ses premières études de musique en cette ville, et y entra à l'orchestre du grand théâtre, en qualité de violoniste; mais ses heureuses dispositions pour le chant lui firent quitter cette position pour entrer au pensionnat du Conservatoire de musique de Paris, où il fut admis comme élève le 13 juillet 1808. Après y avoir fait des études préparatoires de vocalisation, il reçut des leçons de Garat, et brilla dans les concerts du Conservatoire, pendant les années 1810 et 1811. Le 17 juillet 1812, il débuta à l'Opéra-Comique, dans *l'Ami de la maison* et dans *le Tableau parlant*, opéras de Grétry. Bien que sa taille et son extérieur n'eussent rien d'avantageux pour la scène, et que le timbre de sa voix fût d'une qualité médiocre, il fut applaudi par les connaisseurs, à cause de l'expression de son chant, de son profond sentiment de la musique, de sa bonne vocalisation et du goût des ornemens de son chant. Avant lui, il y avait eu de belles voix et d'excellens acteurs à l'Opéra-Comique; mais il fut le premier qui y introduisit l'art du chant véritable. Son habileté le fit souvent lutter avec avantage contre la belle voix, la verve et la réputation de Martin (*voyez* ce nom), particulièrement dans *Picaros et Diego*. Quelques pièces de l'ancien répertoire, telles que *Zémire et Azor, les Événemens imprévus;* et parmi les nouveaux ouvrages *le Chaperon rouge, la Dame blanche* et *Mazaniello* le placèrent, vers la fin de sa carrière dramatique, à la tête des meilleurs chanteurs de l'Opéra-Comique. Retiré du théâtre en 1834, avec la pension acquise par ses services pendant vingt-deux ans, il s'est livré depuis lors à l'enseignement du chant. Déjà il avait été nommé professeur au Conservatoire pour cette partie de l'art, en 1819; il y remplit encore ses fonctions. Personne n'a chanté d'une manière plus touchante *le cantabile* et *la* romance : on se souvient encore de l'impression profonde que produisait cet artiste dans l'air de Zémire et Azor : *Du moment qu'on aime*, et surtout dans l'air des *Abencérages* de Cherubini, qu'il chanta plusieurs fois aux concerts du Conservatoire, et dans lequel il émut toujours l'auditoire jusqu'à l'enthousiasme.

PONCHARD (MARIE-SOPHIE CALLAULT), femme du précédent, née à Paris, le 30 mai 1792, entra d'abord au Conservatoire de musique, comme élève externe, au mois de mars 1806, puis fut reçue au pensionnat de chant de cette école, et y reçut des leçons de Garat. Après avoir brillé en 1817 au théâtre de Rouen, elle entra à l'Opéra-Comique l'année suivante. D'abord assez froidement accueillie, à cause de l'excessive timidité qui paralysait son incontestable habileté dans l'art du chant, elle obtint plus tard des succès dans quelques opéras où cette habileté pouvait se développer avec avantage, particulièrement dans *le Cheval de bronze*, d'Auber, où elle fut applaudie avec enthousiasme. Retirée de l'Opéra-Comique en 1836, elle a encore chanté avec succès pendant cette année au théâtre de Rouen, mais l'année suivante elle est rentrée dans la vie privée.

PONTE (JACQUES DE), compositeur italien du seizième siècle, n'est connu que par un recueil intitulé *Cinquanta stanze dal Bembo con musica a quattro voci*, Venise, 1558, in-4°, et par quelques morceaux qui ont été insérés dans le *No-*

vus Thesaurus musicus, de Joanelli, Venise. 1586.

PONTELIBERO (FERDINAND), surnommé *Ajutantini*, compositeur et violoniste, élève de Rolla, vécut à Milan depuis les dernières années du dix-huitième siècle jusque vers 1820. En 1806 il fit un voyage à Paris, et y fit graver quelques œuvres de musique instrumentale. Il a écrit pour le théâtre de la Scala la musique des ballets dont les titres suivent : 1° *Zulima*, en 1800. 2° *Sadak e Kalasrod*, 1801. 3° *Il Sacrifizio di Curzio*, 1805. 4° *Alcina e Ruggiero*, 1805. 5° *Cambise in Egitto*, 1807. 6° Le premier acte de *la Morte di Whaytsong*, 1809. 7° Divertissement exécuté le 15 mai 1815. Pontelibero a mis en musique pour voix seule avec accompagnement de piano, 66 octaves de la Jérusalem délivrée, divisées en 4 livraisons. Milan, Riccordi. Enfin, il a publié à Paris, chez Carli : 1° Trois quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 4. 2° Trois trios pour 2 violons et violoncelle, op. 3. 3° Trois duos pour 2 violons, op. 2.

PONTIUS (FRANÇOIS). On a sous ce nom d'un écrivain inconnu : *Problemata de musica XVII*, Venise, 1559, in-4°.

PONZIO (PIERRE), compositeur et théoricien, naquit à Parme, le 25 mars 1532, et fut nommé maître de chapelle de la cathédrale de Bergame, vers 1570. Il s'attacha ensuite à Girolamo Cornazzano, chevalier du roi de Portugal, puis passa au service de l'église Saint-Ambroise de Milan, où il se trouvait encore en 1581. Enfin de retour dans sa ville natale, il y obtint la direction de la chapelle de *la Steccata*, qu'il conserva jusqu'à sa mort, arrivée le 27 décembre 1596. Ses compositions, consistant en messes et motets, sont : 1° *Missarum 4 voc. liber primus*, Venise, 1578. 2° *Lib. I. Missarum, quinque vocibus*, Venise, 1580. 3° *Lib. 2. Missarum, quinque vocibus*, Venise, 1581, in-4°. 4° *Psalmi vespertini totius anni*, Venise, 1578, in-4°. 5° *Motettorum cum quinque vocibus, lib. 1*, Venise, 1582, in-4°. 6° *Lib. 2. Missarum 4 voc.* ibid., 1584, in-4°. 7° *Magnificat, lib. 1*, ibid., 1584, in-4°. 8° *Missarum, quinque vocibus, lib. 3*, Venise, 1585, in-4°. 9° *Psalmi vesperarum totius anni*, *4 voc.*, ibid., 1589, in-4°. 10° *Missæ 6, 8 voc.*, ibid, 1590. 11° *Hymni solemniores ad vespertinas horas canendi*, ibid., 1596, in-4°. Ce musicien est aujourd'hui moins connu par ses compositions que par ses écrits didactiques, dont les titres sont : 1° *Ragionamenti di musica, ove si tratta de' passagi delle consonanzie e dissonanzie buoni e non buoni, e del modo di far motetti, messe, salmi, et altre compositioni, e d'alcuni avvertimenti per il contrapuntista e compositore, et altre cose pertinenti alla musica*, Parme, 1588, in-4°. 2° *Dialogo ove si tratta della teorica e prattica di musica, et anco si mostra la diversità di contrapunti e canoni*, Parme, 1595, in-4°. Il a paru une deuxième édition de ce livre, à Parme, 1603, in-4°. Ce n'est guère qu'un extrait des ouvrages de Zarlin, mais assez bien fait. Forkel cite aussi une édition de ce dialogue datée de Parme, 1591, in-4° (Allgem. Litt. der Musik, p. 420); mais le père Affò, qui a donné une notice sur Ponzio, dans ses recherches sur les écrivains de Parme (tome IV, page 199), et à qui l'on doit une liste bien faite de ses œuvres, indique l'édition de 1595 comme la première. Je dois corriger ici une erreur qui m'est échappée dans l'article de Berardi, où j'ai dit qu'il était le premier qui eût parlé des contrepoints conditionnels tels que ceux qui sont établis sur une seule phrase, ceux où l'on s'interdit certains intervalles, certaines notes, certains mouvemens, ainsi que des contrepoints à la dixième, à la douzième, etc. La troisième partie du dialogue de Ponzio est consacré à ces combinaisons de l'art d'écrire.

PONZIO (....), compositeur dramatique, né à Naples dans la première moitié du dix-huitième siècle, a fait représenter à Venise, en 1766, son opéra sérieux intitulé : *Artaserse*.

POOL ou **POOLE** (MATHIEU), savant non conformiste, né à York en 1624, mourut en Hollande dans l'année 1679. On a de lui un sermon dirigé contre l'usage de l'orgue et des instrumens dans l'église, qui a paru sous ce titre : *Evangelical worship, as it was discussed in a sermon on John IV*, 23, 24, Londres, 1660, in-4°. Une deuxième édition a été publiée dans la même année, également in-4°. Il en a paru une troisième sous ce titre : *A Reverse to M. Oliver's sermon of spiritual worship*, Londres, 1698, in-4°.

POPPE (JEAN-WENCESLAS), religieux bohémien de l'ordre des frères de la Croix, était compositeur, et a écrit un *Te Deum* pour le jubilé de la canonisation de saint Jean Népomucène, en 1728. Il est mort deux ans après. On a publié à Berlin quelques antiennes de ce compositeur, sous ce titre : *Kirchenmusik für 4 Singstimmen und Orgel*.

POPPE (....), bon facteur d'orgues à Roda, dans la Saxe, vers la fin du dix-huitième siècle, a construit en 1797, dans l'église de la ville, un bon instrument à deux claviers, pédale et 27 jeux, dont on trouve la description dans le Traité de musique théorique de Klein, p. 187.

PORDENONE (MARC-ANTOINE), neveu du célèbre peintre de ce nom, qui fut son parrain, naquit à Venise et se distingua comme luthiste vers le milieu du seizième siècle. Il a publié de sa composition deux livres de madrigaux à 5 voix, Venise, 1567, in-4°.

PORFIRI (PIERRE), compositeur et maître de chapelle de l'église collégiale de Saint-Nicolas *in Fabriano*, à Bologne, naquit à Venise vers 1650. En 1687 il donna à Venise l'opéra de *Zenocrate ambasciatore ai Macedoni*. On connaît aussi de lui : *Cantate da camera a voce sola*, op. 1, Bologne, 1699, en partition, in-4° oblong.

PORPHYRE, écrivain grec et philosophe de l'école néoplatonique, naquit en 233, à Botanée, dans la Syrie. Son nom véritable était *Malchus;* il le traduisit lui-même en grec. Ses maîtres dans la grammaire, la rhétorique et la philosophie furent Longin et Plotin. Il était âgé de trente ans lorsqu'il alla rejoindre ce dernier à Rome, en 253, et pendant six ans il suivit ses leçons. Un accès de mélancolie l'avait décidé à se donner la mort; mais un voyage en Sicile le guérit de ce mal. Après le décès de Plotin, il retourna à Rome où il brilla par son éloquence. Il y resta jusqu'à sa mort, qui eut lieu vers 305. Au nombre des livres de cet écrivain se trouve un commentaire sur les deux premiers livres des *Harmoniques* de Ptolémée, que Wallis a publié avec une traduction latine, d'après quelques manuscrits de la bibliothèque d'Oxford, dans le troisième volume de la collection de ses œuvres (p. 183 et 355)[1]. Ce commentaire, où Porphyre critique amèrement la doctrine de Ptolémée, est entièrement spéculatif, et n'apprend rien concernant la pratique de l'art au troisième siècle. Il ne s'étend que jusqu'au septième chapitre du second livre.

PORLETTI (MODESTE), membre de l'Académie des sciences de Turin, a fait insérer dans les mémoires de cette société savante (1805-1808, part. 1, p. 141-159) des *Recherches sur l'influence que la lumière exerce sur la propagation du son*.

PORPORA (NICOLAS), compositeur et célèbre professeur de chant, naquit à Naples en 1687, suivant certains biographes, ou en 1685, selon d'autres; mais la première de ces dates paraît plus certaine. Admis parmi les élèves du Conservatoire de San Onofrio, il y reçut des leçons d'Alexandre Scarlatti, et devint un des plus

[1] Oxford, 1695-1699, 4 vol. in-fol.

savans musiciens de l'école napolitaine. Ses études terminées, il se fit connaître avantageusement par ses messes, psaumes et motets, qu'il écrivit pour la plupart des églises et couvens de Naples. Après avoir rempli quelque temps les fonctions de maître au Conservatoire de San Onofrio, pendant la vieillesse de Scarlatti, il passa en la même qualité à celui des *Poveri di Giesù Cristo*. Ce fut aussi vers le même temps qu'il établit la célèbre école de chant d'où sont sortis Farinelli, Caffarelli, la Mingotti, Salimbini, Hubert, surnommé *il Porporino*, du nom de son maître, la Gabrielli, la Molteni et d'autres, qui furent les plus grands chanteurs du dix-huitième siècle. Lorsque Hasse arriva à Naples, en 1724, Porpora, alors âgé de trente-sept ans, y jouissait d'une grande renommée comme compositeur et comme professeur de chant et de composition : il ne crut pouvoir mieux s'instruire dans l'art d'écrire qu'en prenant des leçons de ce maître. On ignore quelles furent les premières compositions dramatiques de Porpora, et à quelle époque il donna son premier opéra ; mais il est vraisemblable que son début en ce genre est antérieur à 1715, car son *Ariana e Teseo* fut représenté à Vienne en 1717, et sans doute le compositeur avait déjà acquis de la célébrité avant qu'on songeât à faire choix d'un de ses ouvrages pour le théâtre de la cour impériale. En 1724 Porpora fit un premier voyage à Vienne avec son élève Farinelli, et fut admis à faire exécuter quelques morceaux de sa composition devant l'empereur Charles VI ; mais ce prince, qui n'aimait pas les ornemens du chant italien, et qui avait particulièrement en aversion les trilles et les mordans que Porpora prodiguait dans ses œuvres, ne goûta pas sa musique. De retour à Naples, le compositeur y passa l'année 1725, à l'exception d'un voyage qu'il fit à Rome pour y faire représenter son *Germanico*. Vers la fin de cette même année, il fut appelé à Venise pour y prendre la direction du Conservatoire de *l'Ospedaletto*, et non de celui des Incurables, comme l'a écrit Burney, qui a induit en erreur les autres biographes ; car ce dernier Conservatoire fut placé sous la direction de Hasse, en 1727. Depuis ce moment jusqu'en 1735 tombent les plus belles années de la carrière de Porpora, car il fit représenter à Venise avec succès quelques-uns de ses opéras, et y écrivit ses belles cantates et quelques-uns de ses meilleurs ouvrages de musique d'église. En 1728, il fut invité à se rendre à Dresde pour enseigner le chant à la princesse électorale de Saxe Marie-Antoinette. Passant à Vienne dans ce but, il s'y arrêta quelque temps, dans l'espoir de faire revenir l'empereur de ses préventions contre lui, et d'en recevoir quelque récompense dont il avait besoin, car il était parti de Venise avec une bourse fort légère ; mais ce fut longtemps en vain qu'il chercha l'occasion de faire exécuter quelque ouvrage de lui dans la chapelle impériale ; il se serait même trouvé dans le plus grand embarras si l'ambassadeur de Venise ne l'avait retiré chez lui, et ne lui eût enfin fait obtenir la faveur d'écrire un oratorio pour le service de Charles VI. Les auteurs de la *Biographia degli uomini illustri del regno di Napoli* font honneur au célèbre compositeur Hasse de la protection accordée en cette circonstance à son maître ; mais à cette époque Hasse était en Italie, et ce ne fut que deux ans après qu'il s'éloigna de Venise pour aller à Dresde. D'ailleurs Hasse, loin d'avoir conservé de la reconnaissance pour les soins que lui avait donnés son maître, ne lui montra que de l'ingratitude lorsqu'il le retrouva plus tard à Dresde et ailleurs. Quoi qu'il en soit, Porpora écrivit l'oratorio, pour lequel on lui avait fait dire d'être plus ménager de ses *trilles* et de ses *mordans*. L'empereur, assistant à le répétition de l'ouvrage, fut charmé d'y trouver un style simple où ne paraissait pas un seul de ces ornemens qu'il n'aimait pas. Cependant le compositeur

avait préparé pour la fin une plaisanterie à laquelle le monarque ne s'attendait pas, et qui eut le succès qu'il s'était promis. Le thême de la fugue finale commençait par quatre notes ascendantes sur lesquelles il avait mis un trille; cette série de trilles, répétée à toutes les entrées des différentes voix, devint une bouffonnerie des plus plaisantes au *stretto,* quand toutes les parties firent entendre une longue suite de trilles qu'elles reprenaient tour à tour. Quoique d'un caractère fort sérieux, l'empereur fut pris d'un rire convulsif à l'audition de ce morceau grotesque, pardonna à l'auteur sa plaisanterie, et lui fit remettre une récompense pour son travail.

Arrivé à Dresde, Porpora y fut bien accueilli, et bientôt il y jouit d'une faveur sans bornes près de la princesse électorale, qui apprit de lui non-seulement l'art du chant, mais la composition. Lorsque Hasse se rendit à la cour de Saxe en 1730, il trouva Porpora en possession de la direction de la musique de la cour, et ce fut alors qu'il lui donna des témoignages d'une ingratitude qui s'était déjà manifestée à Venise. En 1729, le maître napolitain avait obtenu un congé pour aller a Londres diriger l'opéra italien établi en opposition au théâtre dirigé par Handel. Des pertes considérables résultèrent pour ces deux entreprises de leur rivalité. Porpora comprit alors qu'il ne pourrait lutter avec avantage qu'en appelant près de lui Farinelli pour l'année suivante. De retour à Dresde il négocia cette affaire, et dans l'année suivante il se rendit de nouveau à Londres, où la réunion de Farinelli et de Senesino au théâtre de Hay-Market assura le succès du rival de Handel. Alors Porpora demanda et obtint la résiliation de son engagement avec la cour de Saxe et demeura dans la capitale de l'Angleterre pendant plusieurs années. Il y publia un livre de ses excellentes cantates, et des trios de violon et basse, sous le titre de *Symphonies,* ouvrage d'une conception aussi faible que l'autre était remarquable. Accoutumée à la musique nerveuse et pleine d'invention de Handel, la nation anglaise ne goûtait pas les œuvres dramatiques de Porpora, dont le style sérieux, bien que rempli de mélodie, manquait de chaleur et de nouveauté. Mais la grande réputation dont il jouissait à Londres comme maître de chant, après qu'on eut entendu Farinelli, aurait pu faire sa fortune, si son ambition artistique se fût alors bornée à donner des leçons d'un art qu'il possédait si bien. Il paraît qu'il s'éloigna de l'Angleterre vers 1737 ou 1738 pour retourner à Venise, où il écrivit quelques opéras. Il semble aussi qu'il y reprit les fonctions de directeur d'une des écoles de musique de cette ville; mais toute cette partie de sa vie est incertaine : on sait seulement qu'il était à Venise en 1745, car il y a écrit un *Stabat,* pour deux voix de soprano et deux contraltos, qui appartenait à un M. Sigismondi, de Naples, en 1819, et qui était daté de Venise, dans cette même année 1745.

Un gentilhomme vénitien, nommé Corner, fut envoyé vers ce temps comme ambassadeur de sa république, à Vienne. Il avait une maîtresse qui était folle de musique et qui prenait des leçons de chant de Porpora. Cette femme obtint de Corner qu'il emmenât à Vienne le vieux maître, dont elle ne pouvait se séparer, et pour la troisième fois Porpora revit la capitale de l'Autriche. Il y passa plusieurs années, et ce fut dans le séjour qu'il y fit que Haydn le connut et en reçut des conseils. On ignore en quelle année il quitta Vienne pour retourner à Naples, mais tout porte à croire que ce fut entre 1755 et 1760, car l'anecdote de ses relations avec Haydn tombe vers 1754, et il fit représenter à Naples en 1760, son dernier opéra, intitulé *Il trionfo di Camillo.* Porpora ne s'était jamais distingué par l'abondance ni par la nouveauté des idées; mais dans ce dernier ouvrage, la débilité de l'imagination était complète. Le grand âge de l'artiste,

et le besoin qui l'avait porté à écrire, étaient son excuse. Sa misère fut extrême dans ses dernières années; sa seule ressource consistait dans ses leçons, que ses infirmités l'empêchaient souvent de donner. C'est un grave reproche à la mémoire de Farinelli et de Caffarelli, gorgés de richesses, d'avoir laissé languir la vieillesse de leur maître dans les horreurs du besoin. Porpora mourut à Naples en 1767, non à 90 ans, comme l'assure Burney, ni dans sa quatre-vingt-deuxième année, comme le prétend Gerber, mais à l'âge de quatre-vingts ans.

Burney dit, d'après les renseignemens qu'il recueillit à Naples, que Porpora a écrit plus de cinquante opéras, dont on ne connaît aujourd'hui qu'une vingtaine. Ceux qui paraissent perdus sont de sa jeunesse, et furent représentés dans sa ville natale. Il en écrivit aussi plusieurs à Dresde, dont on ne connaît plus les titres. On ne cite de lui que les suivans : 1° *Ariana e Teseo,* à Naples, puis à Vienne, en 1717, puis à Venise et à Londres en 1730. 2° *Eumène,* écrit pour Farinelli, à Rome, en 1722. 3° *Issipele,* à Rome, 1723. La partition de cet opéra se trouve à Rome, chez M. l'abbé Santini. 4° *Germanico,* à Rome, en 1725. 5° *Imeneo in Atene,* à Venise, 1726. 6° *Siface,* à Venise, 1726. 7° *Meride e Selinunte,* ibid., 1727. 8° *Ezio,* ibid., 1728. 9° *Semiramide riconosciuta,* ibid. 10° *Tamerlano,* à Dresde, 1730. 11° *Alessandro nelle Indie.* 12° *Annibale.* 13° *Arbace,* à Venise, 1732. Porpora fit vraisemblablement un voyage en Italie pour écrire cet ouvrage, car dans cette année il était à Londres. 14° *Polyphème.* 15° *Ifigenia in Aulide.* 16° *Rosalba,* 1737. 17° *Statira,* 1742. 18° *Temistocle,* 1742. Cet opéra fut joué sans succès l'année suivante, à Londres. 19° *Le Nozze d'Ercole e d'Ebe,* 1744. 20° *Il trionfo di Camillo,* à Naples, 1760. Porpora a écrit beaucoup d'oratorios, mais je ne connais que ceux dont les titres suivent : 21° *Gedeone.* 22° *Il verbo incarnato.* 23° *Davide,* à Londres, 1735. 24° *Il trionfo della divina giustizia.* On ignore le titre de celui qu'il écrivit à Vienne, pour l'empereur Charles VI. Parmi ses œuvres pour l'église, on remarque en manuscrit dans plusieurs bibliothèques : 25° Messe à 5 voix, sans orchestre. 26° Messe à 5 voix, deux violons, viola et basse. 27° Messe à 2 chœurs, 4 voix *di ripieno,* et orchestre. 28° Messe à 4 voix et orchestre, Paris, Launer. 29° *In exitu Israel,* à 2 chœurs. 30° *Confitebor,* à 2 chœurs, 2 violons, viole et orgue. 31° *Domine probasti me,* pour 2 voix de soprano, 2 contraltos, 2 violons, viole et orgue. 32° *In te Domine speravi,* à cinq voix, 2 violons, viole et orgue. 33° *Qui habitat,* pour 2 soprani, 2 contralti, violons, viole et orgue. 34° *Magnificat,* à 2 chœurs. 35° *Dixit* pour 4 voix, 2 violons et orgue. 36° *Dixit,* court à 4. 37° *Stabat* pour 2 soprani, 2 contralti, 2 violons, viole et orgue. 38° Six duos pour 2 soprani sur le texte de la Passion pour la semaine sainte. Porpora a écrit un nombre immense de cantates à voix seule avec accompagnement de clavecin. Il en a fait graver douze à Londres, en 1735. Ces cantates sont du plus beau style. Il a publié aussi à Londres, en 1736, six symphonies *da camera* pour 2 violons, violoncelle et basse continue. Enfin, on connaît aussi de lui douze belles sonates de violon, avec basse continue qui ont été publiées à Paris, chez Janet.

Dans sa jeunesse, Porpora avait beaucoup de gaieté et d'esprit, et la repartie vive; mais devenu vieux, il éprouvait souvent des impatiences et des accès de mauvaise humeur que sa misère faisait excuser. On trouve son portrait gravé dans le volume de la *Biografia degli uomini illustri del regno di Napoli* qui concerne les musiciens, Naples, 1819, in-4°.

PORRO (PIERRE), né à Béziers, en 1759, apprit dans sa jeunesse la musique et la guitare, et fit de bonnes études au collége de cette ville. En 1783 il se rendit à Pa-

ris, s'y livra à l'enseignement de la guitare, et publia quelques sonates pour cet instrument qui le firent connaître d'une manière avantageuse. Quatre ans après il commença un journal de pièces de guitare dont il publia la suite pendant seize ans : il y intercala beaucoup de morceaux de sa composition pour une et deux guitares, Le succès de ce journal le jeta dans le commerce de la musique, qu'il continua pendant toute sa vie, quoique, dans ses dernières années, il eût acheté une petite propriété dans la belle vallée de Montmorency, où il habitait pendant l'été. Doué d'un esprit vif, original, plein de saillies, et d'une âme noble, il était obligeant, et ne se laissait pas décourager par l'ingratitude. Son amour pour l'art et pour les productions classiques des grands maîtres allait jusqu'à l'enthousiasme. Il en publia beaucoup dans un temps où ce genre de musique était peu recherché en France, bien moins stimulé par l'espoir du gain que par le désir de faire connaître à ses compatriotes des chefs-d'œuvre ignorés. Il est mort à Montmorency dans l'été de 1831. Les principaux ouvrages de Porro sont : 1° Concertos pour guitare et orchestre, nos 1 et 2, Paris, Beaucé. 2° Six divertissemens pour guitare, flûte et violon, *ibid*. 3° Quatre livres de duos pour 2 guitaret, Paris, Porro. 4° Sonates pour guitare et violon ou flûte, op. 11, 17, 19, 20, 35, 36, *ibid*. 5° Sérénades, *id.*, nos 1-6, *ibid*. 6° Duos pour guitare et piano, op. 33, *ibid*. 7° Un grand nombre d'airs variés, pots-pourris, recueils d'études et d'exercices pour guitare seule, *ib*. 8° Environ vingt-cinq sonates, *idem*, et détachées, *ibid*. 9° *Instruction pour la lyre-guitare*, ibid. 10° Tableaux élémentaires pour apprendre à s'accompagner et se perfectionner sur la guitare, *ibid*. 11° Quelques recueils de pièces pour un et deux flageolets, *ibid*. 12° Méthode de flageolet, *ibid*. 13° Hymne à sainte Cécile, à 2 voix, orchestre et orgue, *ibid*. 14° *Panis Angelicus*, à 2 voix et orgue, *ibid*. 15° Douze romances avec accompagnement de guitare, op. 27, *ibid*. 16° Beaucoup de romances et de chansons détachées, *idem*,

PORSILE (JOSEPH), compositeur napolitain, était en 1720 maître de chapelle de la cour de Vienne, pour laquelle il composa les opéras suivans : 1° *Meride e Selinunte*, 1721. 2° *Spartaco*, 1726. On a aussi du même musicien plusieurs oratorios, savoir : 3° *Davide*, sur la poésie d'Apostolo Zeno. 4° *Sisara*, 1719. 5° *Roboamo e Geroboam*. 6° *Giuseppe riconosciuto*, 1733. Hasse estimait beaucoup les compositions de Porsile, dont le style était simple et expressif.

PORTA (CONSTANT), religieux de l'ordre de Saint-François, naquit à Crémone dans la première moitié du seizième siècle, et fit ses études musicales à Venise, sous la direction d'Adrien Willaert [1]. Après avoir été maître de chapelle du couvent de son ordre, à Padoue, il alla occuper un poste semblable à la cathédrale d'Osimo, puis à l'église métropolitaine de Ravenne, et en dernier lieu à la *Santa Casa* de Lorette, où il mourut en 1601. On peut le considérer comme un des plus savans musiciens italiens de son temps. Son style est grave, et nul n'a été plus sévère observateur du caractère de la tonalité du plain-chant, sur lequel il a écrit la plus grande partie de ses ouvrages. Il a formé beaucoup d'élèves qui ont été des artistes de mérite. Il a publié de sa composition : 1° Lib. I, *Motectorum* 4, 5, 6, 7 *et* 8 *vocum*, Venise, 1555. 2° Liber II, *ibid*, 1559. 3° Liber III, *ibid*. 1572. 4° Liber IV, *ibid*. 5° Liber V, *ib.*, 1585. 6° Liber I *Missarum* 4, 5 *et* 6 *vocum*, ibid., 1578. 7° Liber I, *Introitus Missarum quinque vocum*, ibid., 1566. 8° Liber II *Introitus Missarum domi-*

[1] M. de Winterfeld, qui a donné quelques détails sur les élèves de ce maître, dans son livre sur Jean Gabrieli ; a oublié Porta, qui fut pourtant un des plus distingués.

nicus pro quinque vocibus, ibid., 1588. 9° *Madrigali a 4 e 5 voci, lib. I*, ibid., 1555. 10° Libro II, *ibid.*, 1573. 11° Libro III, *ibid.*, 1586. Le P. Martini possédait aussi en manuscrit de ce musicien : 12° *Lamentationes quinque vocum.* 13° *Madrigali a quattro voci;* ainsi qu'un traité de composition intitulé : *Instruzioni di contrapunto*. Le P. Constant Porta fut un des auteurs qui dédièrent à Pierluigi de Palestrina un recueil de psaumes à cinq voix. On trouve quelques morceaux de sa composition dans les anciens recueils publiés à Venise et à Anvers, dans le seizième siècle. Le P. Martini a donné plusieurs extraits de ses œuvres dans le *Saggio fondamentale pratico di contrappunto*, reproduits par Choron dans ses Principes de composition des écoles d'Italie, et Paolucci en a inséré deux morceaux dans les deux premiers volumes de son *Arte pratica di contrappunto;* enfin, un morceau ingénieux de Porta, publié par Artusi dans son livre *Delle imperfetioni* (sic) *della moderna musica*, a été reproduit par Hawkins, dans le premier volume de son Histoire générale de la musique (pages 112-115).

PORTA (HERCULE), compositeur, né à Bologne, dans les dernières années du seizième siècle, n'est connu que par quelques ouvrages dont les titres suivent : 1° *Lusinghe d'amore e canzonette a 3 voci*, Venise. 2° *Sacri concerti musicali a* 1, 2, 3, 4, 5, 6 *voci*, op. 7, Venise, 1620, in-4°. 3° *Completorium quinque vocum*, op. 8, *ibid.*, 1626, in-4°.

PORTA (JEAN-BAPTISTE), physicien célèbre, naquit à Naples vers 1550, et mourut dans la même ville, le 4 février 1615. C'était un homme d'érudition, mais dont l'esprit était rempli de préjugés, et de crédulité pour les choses les plus absurdes. Dans sa *Magia naturalis libri XX*, dont la première édition parut à Naples en 1589, in-fol., il traite (*lib. XX, cap.* 7) de l'efficacité de la musique pour le traitement de quelques affections morales.

PORTA (JEAN), compositeur dramatique, né à Venise, vers la fin du dix-septième siècle, fut d'abord directeur de la musique du cardinal Ottoboni, puis retourna à Venise, en 1716, se rendit à Londres en 1729, et fut nommé maître de chapelle de l'électeur de Bavière en 1737. Il mourut à Munich en 1740. On connaît de cet artiste les opéras suivans : 1° *La Costanza combattuta in amore*, Venise, 1716. 2° *Agrippa*, ibid., 1717. 3° *L'Amor di figlia*, ibid., 1718. 4° *Teodorica*, ibid., 1720. 5° *L'Amor tiranno*, ibid., 1722. 6° *Li Sforzi d'ambizione e d'amore*, ibid., 1724. 7° *Antigono tutore di Filippo* (avec Albinoni), *ibid.*, 1724. 8° *Marianna*, ibid., 1724. 9° *Agide, re di Sparta*, ibid., 1725. 10° *Ulisse*, ib., 1725. 11° *Il trionfo di Flavio Olibrio*, ibid., 1726. 12° *Aldeso*, ibid., 1727. 13° *Amor e fortuna*, ibid., 1728. 14° *Nel perdono la vendetta*, ib., 1728. 15° *Doriclea repudiata di Creso*, ibid., 1729. 16° *Numidor*, à Londres, 1738. 17° *Artaserse*, à Munich, 1739. On trouvait autrefois chez Breitkopf, à Leipsick, un *Magnificat* à 4 voix et orchestre, et un motet pour soprano, 2 violons, alto et basse, de Porta.

PORTA (BERARDO), né à Rome, en 1758, reçut des leçons de composition de Magrini, élève de Leo. Après avoir été maître de chapelle à Tivoli, il retourna à Rome, et fut attaché au prince de Salm, alors prélat dans cette ville. Dans ce même temps, il écrivit pour le théâtre Argentina *la Princesse d'Amalfi*, qui n'eut point de succès, des messes, des motets et deux oratorios. Arrivé à Paris en 1789, il donna dans la même année au théâtre italien *le Diable à quatre*, opéra-comique, avec une nouvelle musique qui fut mal accueillie par le public. Cet ouvrage fut suivi au même théâtre et au théâtre Montansier de *le Blanche haquenée*, *Agricole Viola*, *Pagamin*, 1792, *Laurette au village*, 1793. Porta donna à l'Opéra, en 1794, *la Réunion du 10 août*, en un acte ; *les*

Horaces, en 2 actes, 1800, son meilleur ouvrage; *le Connétable de Clisson,* en 3 actes, 1804. Il est difficile d'imaginer rien de plus plat, de plus misérable, que ce dernier opéra, qui fut l'objet d'une chanson satirique, sur un vieil air français, avec ce refrain :

Porte ailleurs ta musique, Porta.
Porte ailleurs ta musique.

Ce musicien a écrit aussi de la musique instrumentale, et l'on connaît sous son nom : 1° Trios pour 2 violons et basse, livres 1 et 2, Paris, Naderman. 2° Trios pour 3 flûtes, op. 1, à 6 et 11, Paris, Sieber et Janet. 3° Trois quatuors pour flûte, violon, alto et basse, Paris, Imbault. 4° Quintettes pour 2 flûtes, violon, alto et basse, livres 1, 2, 3, 4, Paris, Naderman. 5° Six duos pour 2 violoncelles, Paris, Frey. Porta était, dit-on, bon maître de chant et de composition. Il est mort à Paris, du choléra, au mois d'avril 1832.

PORTA (FRANÇOIS DELLA), organiste et compositeur, né à Milan, au commencement du dix-septième siècle, eut pour maître de composition Jean-Dominique Ripalta. Après avoir été pendant quelques années organiste de l'église Saint-Ambroise, dans sa ville natale, il succéda à Antoine-Marie Turato, en qualité de maître de chapelle de Saint-Celse, et en dernier lieu, il fut maître de chapelle de l'église Saint-Antoine, jusqu'au mois de janvier 1666, époque de sa mort. On a imprimé de sa composition : *Ricercari a 4 voci,* Milan. 2° *Motetti,* lib. 1 et 2, Venise.

PORTAFERRARI (CHARLES-ANTOINE), ecclésiastique de Bologne, dans le dix-huitième siècle, fut moine dans un couvent de Modène. Il a publié un traité du chant ecclésiastique intitulé : *Regole pel canto fermo ecclesiastico,* Modène, 1732, in-4°.

PORTE (GÉRARD DE LA), musicien au service du prince évêque d'Osnabruck, vers 1680, a fait imprimer un ouvrage de sa composition, sous le titre de *Suites de pièces nouvelles choisies et disposées pour le concert, pour deux dessus de violon avec la basse continue pour le clavecin, auxquels on peut joindre la basse de viole et le téorbe,* Amsterdam, 1689, in-4° obl.

PORTER (WALTER), musicien de la chapelle du roi d'Angleterre Charles Ier, et inspecteur des enfans de chœur de Westminster, a publié de sa composition : 1° Airs et madrigaux pour une, deux, trois, quatre et cinq voix, avec basse continue pour l'orgue ou le téorbe, dans la manière italienne, Londres, 1639. 2° Cantiques et motets à deux voix, Londres, 1657. 3° Paraphrase des psaumes de George Sandy, à deux voix, avec basse continue pour l'orgue, Londres, 1670.

PORTINARIO (FRANÇOIS), contrapuntiste, vivait à Padoue vers le milieu du seizième siècle. On connaît de lui trois livres de madrigaux à cinq et six voix. Le dernier a pour titre : *Il terzo libro de' madrigali a 5 e 6 voci, con tre dialoghi a 6 e uno a otto,* Venise, 1757, in-4°.

PORTMANN (JEAN-THÉOPHILE), né à Oberlichtenau, près de Dresde, le 4 décembre 1739, fit ses études musicales à l'école de la Croix, dans cette ville. On ignore les circonstances qui l'amenèrent de la capitale de la Saxe près des bords du Rhin, mais on sait qu'après avoir été chanteur à la cour du duc de Darmstadt, il a rempli, à Darmstadt même, les fonctions de professeur adjoint et de chantre à l'école de la ville. Il mourut le 16 septembre 1798, à l'âge de cinquante-neuf ans. Pendant plusieurs années il fut attaché à la rédaction de la Bibliothèque allemande universelle, pour la musique, et il s'y montra critique sévère. Son premier ouvrage imprimé a pour titre : *Musicalischer Unterricht. Zum Gebrauche für Anfanger und Liebhaber der Musik überhaupt,* etc. (Instruction musicale pour les commençans et les amateurs de musique, etc.), Darmstadt et Spire,

1795, in-4° de 32 pages. Une seconde édition de ce petit ouvrage fut annoncée en 1799, mais elle n'a pas paru. Quatre ans après la publication de sa méthode élémentaire de musique, Portmann fit paraître un traité d'harmonie intitulé : *Leichtes Lehrbuch der Harmonie, Composition und das Generalbasses, zum Gebrauch für Liebhaber der Musik*, etc. (Méthode facile d'harmonie, de composition et de basse continue, à l'usage des amateurs de musique, etc.), Darmstadt, 1789, in-4° de 70 pages, avec 64 planches de musique. Une deuxième édition de cet ouvrage à été publiée en 1799, à Darmstadt, chez Heyer; ou plutôt ce n'est que la première, avec un nouveau titre. Le livre le plus important de Portmann est celui qui a pour titre : *Die neuesten und wichtigsten Entdeckungen in der Harmonie, Melodie und dem doppelten Contrapuncte* (Les découvertes les plus nouvelles et les plus importantes dans l'harmonie et le contrepoint double. Supplément à toute théorie musicale), Darmstadt, 1798, 270 pages in-8° et 19 planches de musique. Une analyse détaillée de cet ouvrage se trouve dans la 1re année de la Gazette musicale de Leipsick, page 444. On a aussi de Portmann : 1° Nouveau livre choral pour le duché de Hesse-Darmstadt, Darmstadt, 1786, in-4°. Son nom ne se trouve pas au titre, mais après la préface. 2° Musique pour la fête de Pentecôte, Darmstadt, 1793. Il a laissé en manuscrit six fugues pour le clavecin qui se trouvaient en 1812 à Leipsick, chez Kühnel.

PORTO (MATHIEU), chanteur bouffe italien, possédait une voix de basse puissante, mais lourde et lente dans l'articulation. Il commença à se faire connaître en 1802, au théâtre de Pavie, chanta au théâtre *Carcano*, de Milan, en 1805, puis à Gênes, à Venise et à Rome. En 1810, il vint à Paris, et fut attaché comme première basse à l'opéra italien du théâtre de l'Impératrice. Il y resta jusqu'en 1814, retourna en Italie vers la fin de cette année, et revint à Paris en 1819. Sa voix avait alors perdu une partie de son timbre; il eut peu de succès, et après avoir chanté jusqu'au printemps de 1821, il alla à Londres, où il chantait en 1824, puis retourna dans sa patrie, où il a paru encore sur quelques théâtres jusqu'en 1826. Depuis lors son nom n'a plus paru dans la composition des troupes dramatiques.

PORTO (ANTOINE-IGNACE), pianiste et compositeur, naquit à Vicence, en 1786. A l'âge de treize ans il entra au collége des Nobles de Parme, y reçut une bonne éducation, et prit des leçons de piano de Chiavarini, et de contrepoint d'Alfonse Savi. De retour à Vicence, il y composa beaucoup de musique instrumentale, particulièrement des symphonies à grand orchestre, qui étaient estimées en Italie vers 1820.

PORTOGALLO (MARC-ANTOINE), dont le nom de famille était *Simao*, a reçu en Italie celui sous lequel il est connu, parce qu'il était Portugais de naissance. Il naquit à Lisbonne en 1763, et montra dès son enfance d'heureuses dispositions pour la musique. Après avoir appris les élémens de cet art dans un couvent de Lisbonne, il reçut des leçons de chant de Borselli, chanteur italien de l'Opéra de cette ville, et le second maître de chapelle de la cathédrale, nommé *Orao*, lui enseigna le contrepoint. Des canzonettes italiennes et quelques airs avec orchestre qu'il écrivit pour le théâtre de Lisbonne furent ses premiers essais. Borselli ayant quitté le Portugal pour se rendre à Madrid, Portogallo l'y suivit et obtint par son entremise la place d'accompagnateur au clavecin de l'Opéra italien. Il était alors dans sa vingtième année. Pendant son séjour à Madrid, l'ambassadeur de Portugal, charmé par le génie qu'il remarquait en lui pour la musique dramatique, lui fournit les secours nécessaires pour qu'il se rendit en Italie. Il y arriva en 1787.

L'année suivante il écrivit à Turin *l'Eroe cinese,* son premier opéra, dont le succès ne répondit pas à l'attente de ses amis; mais quelques mois après il prit une complète revanche dans l'opéra bouffe *la Bachetta portentosa,* qui excita l'admiration des Génois, par la multitude de traits nouveaux qui abondaient dans la plupart des morceaux. *L'Astutto,* qu'il fit jouer au printemps de 1789, à Florence, n'eut pas moins de succès, et *Il Molinaro,* qu'il donna à Venise, au carnaval de 1790, acheva de fonder sa réputation. Après la représentation de cet ouvrage, Portogallo fit un voyage à Lisbonne, et fut présenté au roi, qui le nomma son maître de chapelle. De retour en Italie dans l'année suivante, il écrivit à Parme *la Donna di genio volubile*, à Rome *la Vedova raggiratrice*, et à Venise *il Principe di Spazzacamino*, dont l'éclatant succès excita l'intérêt de toute l'Italie. Dans le genre sérieux, le *Demofoonte* qu'il composa à Milan, en 1794, et surtout *Fernando in Messico*, peut-être son chef-d'œuvre, écrit pour Mme Billington, à Rome, en 1797, le mirent au rang des meilleurs compositeurs de cette époque. Les fonctions de maître de chapelle du roi de Portugal obligeaient Portogallo à se rendre à Lisbonne de temps en temps, et à y faire d'assez longs séjours; mais il retournait toujours en Italie, où ses travaux étaient accueillis par d'unanimes applaudissemens. Son dernier voyage en ce pays eut lieu en 1815; il donna pendant le carnaval l'*Adriano in Siria*, à Milan. A l'époque du départ de la famille royale de Portugal pour le Brésil (novembre 1807), Portogallo l'accompagna en sa qualité de maître de chapelle de la cour, et demeura à Rio-Janeiro jusqu'en 1815, époque où il obtint un congé pour essayer encore une fois son génie auprès des Italiens. C'est alors qu'il écrivit à Milan, pour le théâtre *Re*, l'ouvrage dont il vient d'être parlé. Après le retour du roi à Lisbonne, il y reprit son service. Il est mort en cette ville à la fin de 1829, ou au commencement de 1830.

Il serait difficile de donner la liste complète des compositions de ce musicien distingué, car on manque de renseignemens sur ce qu'il a écrit à Lisbonne : on sait seulement qu'il a produit une grande quantité de musique d'église pour le service de la chapelle royale, et grand nombre d'airs portugais appelés *modeinhas*. A l'égard de ses opéras italiens, je n'ai pu recueillir les titres que de ceux qui suivent : 1° *L'Eroe cinese*, à Turin, 1788. 2° *La Bachetta portentosa*, à Gênes, 1788. 3° *L'Astutto*, à Florence, 1789. 4° *Il Molinaro*, à Venise, 1790. 5° *La Donna di genio volubile*, à Parme, 1791. 7° *La Vedova raggiratrice*, à Rome. 7° *Il Principe di Spazzacamino*, à Venise. 8° *Il Filosofo sedicente*. 9° *Alceste*. 10° *Demofoonte*, à Milan, 1794. 11° *Oro non compra amore*. 12° *I due Gobbi, ossia le confusioni nate dalla somiglianza*, à Venise, 1795. 13° *Il ritorno di Serse*, à Bologne. 14° *Il Diavolo a quattro, ossia le Donne cambiate*. 15° *Fernando in Messico*, à Rome, 1797. 16° *La Maschera fortunata*. 17° *Non irritar le donne*, à Plaisance, 1799. 18° *Idonte*, à Milan, 1800. 19° *Il Muto per astuzzia*. 20° *Omar, re di Temagene*. 21° *Argenide*. Cet opéra, dont on ne trouve pas l'indication dans les almanachs de théâtres italiens, a été chanté à Londres, au mois de janvier 1806, par Mme Billington et Braham. 22° *Semiramide*, à Lisbonne, en 1802, par Mme Catalani. 23° *Il Cia bottino*. 24° *Zulema e Selimo*. 25° *Adriano in Siria*, à Milan, 1815. 26° *La morte di Mitridate*.

Portogallo avait un frère, de qui l'on connaît quelques compositions pour l'église.

POSCH (ISAAC), musicien et organiste des États de la Carinthie, au commencement du dix-septième siècle, s'est fait connaître par les ouvrages suivans : 1° *Cantiones sacræ* 1, 2, 3, 4 *vocum*,

Nuremberg, 1623. 2° *Musikalische ehren und Tafels Freue*, en deux parties, *ibid.*, 1626.

POSS (GEORGE), corniste au service de l'archiduc Ferdinand d'Autriche, vers le commencement du dix-septième siècle, a publié les ouvrages suivans : 1° *Liber primus missarum 8 et 6 vocibus*, Augsbourg, 1608. 2° *Orphæus mixtus vel concentus musici tam sacris quam profanis usibus, tam instrumentis quam voc. humanis concinnati*, lib. 1, *ib.*, 1608.

POSSELT (FRANÇOIS), organiste et compositeur distingué, naquit en Bohême dans l'année 1729. Après avoir été directeur du chœur à l'église de Gratzau, dans sa jeunesse, il fut choisi par le comte Gallus pour diriger le chœur et l'école de Reichenberg. Plus tard, un membre de cette noble famille l'établit dans son palais à Prague, en qualité de secrétaire. Posselt mourut dans cette ville, le 27 janvier 1801, à l'âge de soixante et onze ans. Il a laissé en manuscrit beaucoup de compositions pour l'église, entre autres deux messes solennelles, dont une a été exécutée dans l'église des Dominicains, le jour de saint Égide, en 1783, et l'autre, dans la même année, à l'église de Saint-Sauveur. On a aussi chanté à l'église du couvent de Strahow, en 1798, six messes brèves de sa composition.

POSSEN (LAUXMIN), luthier à Schœngau, en Bavière, vers le milieu du seizième siècle, fut engagé pour la fabrication et l'entretien des instrumens de la chapelle de Munich, en 1564, aux appointemens de 405 florins. On conserve, dans quelques cabinets de curieux, des luths et des violes sortis de son atelier.

POSSEVIN (ANTOINE), jésuite, né à Mantoue, en 1534, avait terminé ses études avec succès avant l'âge de quinze ans, et se rendit à Rome, où il fut chargé par le cardinal de Gonzague de l'éducation de ses neveux. Plus tard il entra dans la compagnie de Jésus, fut employé par ses directeurs dans plusieurs négociations où il montra de l'habileté, et devint en 1573 secrétaire du général des jésuites. Le pape l'employa aussi dans des négociations en Suède et en Russie. Il mourut à Ferrare le 26 février 1611, à l'âge de soixante-dix-huit ans. Dans son livre intitulé *Bibliotheca selecta de ratione studiorum* (Rome, 1593, 2 vol. in-fol., et Cologne, 1607, 2 vol. in-fol.), il traite (lib. 15, cap. 5 et 6) de la musique et des compositeurs de son temps, dont il donne une liste étendue.

POSTEL (GUILLAUME), célèbre visionnaire, naquit, le 25 mars 1510 [1] à Dolerie, près de Barenton, en Normandie. Après avoir fait d'excellentes études, il voyagea longtemps en Europe et en Asie, puis revint à Paris. Après avoir été professeur de mathématiques au collége de France, il se retira au monastère de Saint-Martin-des-Champs, où il enseigna la philosophie jusqu'en 1578. Il mourut à Paris le 6 septembre 1581. Postel fut un des plus savans hommes de son temps, mais eut un esprit faible préoccupé de visions dont on trouve les détails dans les biographies générales. Il a écrit cinquante-sept ouvrages, au nombre desquels il s'en trouve un qui a pour titre : *Tabula in musicam*, Paris, 1552. Ce livre est devenu fort rare.

POTENZA (PASCAL), sopraniste distingué, naquit à Naples vers 1735, et chanta à Londres en 1761. Après son retour en Italie, il brilla sur plusieurs théâtres, notamment à Padoue, en 1770. Quelques années après il fut attaché à la chapelle de Saint-Marc, à Venise, en qualité de premier chanteur. On ignore l'époque de sa mort.

POTT (AUGUSTE), violoniste allemand

[1] Forkel et Gerber ont adopté une fausse date, en plaçant la naissance de Postel en 1477 : ils ont été copiés dans cette faute par *Fayolle, Lichtenthal, Becker, Fertini*, etc, etc. Voyez les *Eclaircissemens sur la vie de Guillaume Postel*, par le P. Desbillons.

de l'époque actuelle, est né en 1805, à Nordheim, dans le Hanovre. Son père, musicien de ville, lui enseigna les élémens de la musique, et lui apprit à jouer de plusieurs instrumens; mais le violon était celui pour lequel il se sentait une vocation décidée, et ses instances finirent par faire consentir son père à ce qu'il le cultivât de préférence à tout autre. Dans les années 1818 à 1820, Spohr ayant donné des concerts à Gœttingue, Pott fit plusieurs voyages de Nordheim à cette ville pour l'entendre. Sa persévérance obtint enfin de son père les moyens de se rendre à Cassel pour étudier sous la direction du maître qu'il avait choisi pour modèle. En 1824, il se fit entendre publiquement à Cassel pour la première fois, et le succès couronna ses efforts. Depuis lors il a voyagé en Danemark, à Vienne, et dans plusieurs villes de l'Allemagne: partout il a été considéré comme un artiste de mérite. Il a aussi visité Paris, mais j'ignore s'il s'y est fait entendre. En 1832 le duc d'Oldenbourg l'a nommé son maître de chapelle, et depuis ce temps il en remplit les fonctions. On a gravé de sa composition : 1° *Les adieux de Copenhague*, grand concerto pour le violon, op. 10, Leipsick, Hoffmeister. 2° Variations pour violon, avec accompagnement de second violon, alto et violoncelle, Hanovre, Kruchwitz. 3° Duo pour 2 violons, *ibid.* 4° *Les souvenirs de Paris,* variations brillantes sur un thême original pour violon et orchestre, op. 12, Leipsick, Hoffmeister.

POTTER (JEAN), littérateur anglais, vivait à Londres dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. On a de lui quelques poésies, et un écrit intitulé : *Observations on the present state of music and musicians,* Londres, 1763, in-8°.

POTTER (CIPRIANI), pianiste et compositeur, est né à Londres en 1792. Lorsqu'il eut atteint l'âge de sept ans, son père, professeur de musique, lui donna les premières leçons de cet art. M. Attwood lui enseigna les règles du contrepoint, et il acheva ses études de théorie sous la direction de Calcott et du Dr. Crotch. Après l'arrivée de Woelfl en Angleterre, il reçut ses conseils pendant cinq ans. Il se fit entendre pour la première fois au concert philharmonique, dans un sextuor de sa composition; mais l'accueil froid qui fut fait à cet ouvrage l'ayant jeté dans le découragement, il prit la résolution de voyager, visita l'Allemagne, et se rendit à Vienne, où il fut présenté à Beethoven par un de ses amis. De là il alla en Italie, puis retourna à Londres, où il est aujourd'hui professeur de piano à l'Académie royale de musique. Il a publié de sa composition : 1° Sextuor pour piano, flûte, violon, alto, violoncelle et contrebasse, op. 11, Bonn, Simrock. 2° Grands trios pour piano, violon et violoncelle, ou clarinette et basson, op. 12, nos 1, 2 et 3, *ibid.* 3° Sonate concertante pour piano et cor, op. 13, *ibid.* 4° Grand duo pour 2 pianos, op. 6, Vienne, Mechetti. 5° Introduction et rondo pour piano à 4 mains, op. 8, Bonn, Simrock. 6° Sonates pour piano seul, nos 1 et 2, Londres, Clementi, nos 3 et 4, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 7° Beaucoup de toccates, rondeaux, fantaisies, études, pots-pourris, variations, etc. pour piano seul, Londres, Bonn, Leipsick, Vienne, etc. M. Potter a en manuscrit des quatuors de violon, des symphonies, etc.

POTTIER (MATTHIEU), musicien attaché à la cathédrale d'Anvers, vers le milieu du dix-septième siècle, est connu par les ouvrages suivans : 1° *Flores selectissimarum missarum* 4, 5 *et* 6 *voc.*, Anvers, 1650, in-4°. 2° *Missæ* 7, 8 *voc.*, ibid., 1640.

POTTIER (JEAN-MARIE), ancien musicien de la chapelle du roi, est né à Belleville, en 1772. Après qu'il eut appris les élémens de la musique sous la direction d'un vieux maître, nommé Avril, sa belle voix le fit recevoir enfant de chœur à la cathédrale de Paris, dont l'abbé Dugué était alors maître de chapelle. En 1790,

il sortit de la maîtrise de Notre-Dame, continua ses études littéraires, et suivit des cours de droit. Mais son penchant pour la musique le fit ensuite entrer au Conservatoire, où il devint élève de M. Berton pour l'harmonie. Il cultiva aussi l'art du chant sous la direction de Mengozzi, et plus tard il en donna des leçons à Paris. Admis dans la chapelle de Napoléon en 1807, il devint en 1815 musicien de celle du roi. En 1818, il institua une école de musique dans sa maison. Depuis lors, des chagrins de famille, des pertes de fortune, et la dissolution de la chapelle royale l'ont décidé à vivre dans la retraite. M. Pottier a publié un recueil de quatre romances chez Naderman, à Paris. A l'époque des succès de l'enseignement de la musique par la méthode de M. Massimino, M. Pottier a fait une critique du système de ce professeur, dans une *Lettre sur la musique, M. M.......o et l'enseignement mutuel*, Paris, F. Didot, 1818, in-8° de 24 pages.

POUILLAN (Mlle), virtuose sur le clavecin, vécut à Paris, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Elle a fait graver à Paris, en 1783, trois sonates pour le clavecin, op. 1.

POUSAM (MANUEL), moine augustin portugais, naquit à Landroal, et fut maître de chapelle du couvent de son ordre, où il est mort en 1683. Il a fait imprimer: *Liber passionum et eorum quæ a dominica palmarum usque ad sabbatum sanctum cantari solent*, Lugduni, 1676, in fol. Il a laissé aussi en manuscrit : 1° *Missa defunctorum 8 vocum*. 2° *Vilhancicos e motetes*. Ces compositions étaient dans la bibliothèque du roi de Portugal.

POUTEAU (....), né à Chaulme, en Brie, vers 1740, fut conduit à Paris à l'âge de quatre ans, et y commença fort jeune l'étude de la musique. Forqueray, son grand-oncle, un des meilleurs organistes de ce temps, lui enseigna à jouer de l'orgue, et il reçut de Bordier des leçons de composition. A l'âge de quinze ans il obtint la place d'organiste à l'église Saint-Jacques de la Boucherie; plus tard il succéda à Forqueray, comme organiste du prieuré de Saint-Martin des Champs et de Saint-Severin. En 1810, il était organiste de la paroisse Saint-Méry, quoiqu'il fut âgé de plus de soixante-dix ans. En 1777, il avait fait représenter à l'Académie royale de musique *Alain et Rozette*, opéra en un acte, qui fut bien accueilli. Il a laissé des pièces de clavecin et des motets. On lui doit aussi les accompagnemens de piano de quarante-huit recueils d'airs d'opéras français.

POWEL (THOMAS), né à Londres en 1776, se livra à l'étude de la musique dès ses premières années, et apprit à jouer du violoncelle, du piano et de la harpe. En 1805 il joua avec succès un concerto de violoncelle, composé par lui, au concert donné à Hay-Market pour le bénéfice du fonds choral. L'année suivante il alla se fixer à Dublin en qualité de professeur de musique, et y composa plusieurs ouvrages pour l'église et les concerts. Son talent de violoncelliste se développa de jour en jour, et les biographes anglais assurent qu'il pouvait être mis en comparaison avec Romberg. Après plusieurs années passées à Dublin, il s'est fixé à Édimbourg, où il vit encore. Cet artiste a publié à Londres et à Édimbourg : 1° Trois duos pour violon et violoncelle, op. 1. 2° Trois duos pour deux violoncelles, op. 2. 3° Trois *idem*, livre 2e. 4° Grand duo pour violon et violoncelle, op. 4. 5° Quatuor varié pour deux violons, alto et basse sur le thème anglais : *Hope told*. 6° Sonates pour piano, violon et violoncelle, nos 1 et 2. 7° Grandes sonates pour piano et violoncelle obligé. 8° Grande marche et rondo, exécutés par l'orchestre d'harmonie aux jardins du Wauxhall. 9° *La Campanella*, rondo pour piano. 10° Des thèmes variés, *idem*. 11° Duos pour harpe et piano. M. Powell a beaucoup de compositions en manuscrit.

POWER (LYONEL), auteur inconnu d'un petit traité du déchant, ou de la composition, en ancienne langue anglaise. A l'époque où Hawkins et Burney ont écrit leur Histoire de la musique, le manuscrit qui contient cet ouvrage était dans la possession du comte de Shelburne. D'après le style, l'orthographe des mots, et la forme des caractères, qui se rapprochent plus des lettres saxonnes que des lettres romaines, ces auteurs pensent que l'auteur a dû vivre vers le temps de Chaucer, c'est-à-dire vers le milieu du quatorzième siècle, et que c'est le plus ancien ouvrage anglais sur cette matière. Morley l'a connu, car il le cite à la fin de son *Introduction to practical music*. Hawkins a donné le commencement du livre de Power (*a General history of the science and practice of music*, tome II, page 226), et Burney (*a General History*, etc., tome II, page 422) l'a aussi rapporté : Cet ouvrage a pour titre : *Of the Cordis of musike*.

POYDA (JEAN-FRÉDÉRIC), surintendant et pasteur à Bitterfeld, actuellement vivant, a publié un sermon qu'il avait prononcé à l'occasion de l'érection d'un orgue à Priorau. Cet opuscule a pour titre : *Predigt bei der Einweihung der Orgel zu Priorau*, etc., Leipsick, Cnobloch, 1821, in-8° de 30 pages.

POZZI (ANNE), cantatrice distinguée, naquit à Rome en 1758. L'étendue, la pureté, la légèreté de sa voix, et l'expression de son chant lui procurèrent de brillans succès. En 1784 elle chantait à Naples les rôles de *prima donna*; plus tard on la trouve à Venise, et en 1787 elle était à Milan. Elle est morte quelques années avant 1812.

POZZI (GAETAN), bon ténor italien, chanta avec succès depuis 1798 jusqu'en 1819. Il est mort à Novi, pendant l'hiver de 1833.

PRACHT (AUGUSTE-GUILLAUME), musicien à Kœnigsberg, dans la nouvelle Marche de Brandebourg, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il a publié de sa composition : 1° Chansons allemandes avec accompagnement de piano, Zerbst, 1796. 2° Six petites sonates pour le piano, 1re partie, *ibid.*, 1797. 3° Sonates pour le clavecin, avec acc. de violon et violoncelle, Berlin, Rellstab, 1798.

PRADHER, ou plus exactement PRADÈRE (LOUIS-BARTHÉLEMI), pianiste et compositeur, fils d'un professeur de violon, est né à Paris, le 18 décembre 1781. A l'âge de huit ans il commença l'étude de la musique, sous la direction de son oncle, Lefèvre qui, plus tard, fut chef d'orchestre du théâtre de l'Opéra-Comique; puis il entra comme élève à l'école royale de musique, où il reçut des leçons de Gobert pour le piano. Après que la révolution eut fait supprimer cette institution, Mme de Montgeroult accueillit Pradher comme élève, et lui donna des leçons pendant plus de deux ans. Le Conservatoire ayant été institué, il y fut appelé, et rentra sous la direction de Gobert, son ancien maître. Au concours de 1797, il obtint le second prix de piano, et l'année suivante, le premier lui fut décerné. Admis alors dans le cours d'harmonie de M. Berton, il se livra à l'étude de cette science; mais peu de temps après il sortit du Conservatoire pour se marier avec la fille du célèbre compositeur Philidor, quoiqu'il n'eût pas encore atteint sa vingtième année. En 1802, après la mort de Hyacinthe Jadin, sa place de professeur de piano au Conservatoire fut mise au concours, et M. Pradher l'obtint par l'exécution brillante d'un concerto de Dussek et de fugues très-difficiles composées pour ce concours par Cherubini, et qu'il joua sans hésitation à première vue. Les principaux élèves qu'il a formés dans cette école sont les deux frères Henri et Jacques Herz, Dubois, Meysemberg, Lambert et Rosselen. M. Pradher a eu aussi l'honneur de donner des leçons de piano aux princesses de la famille royale de France, actuellement régnante. Excellent accompagnateur, il fut successi-

vement attaché en cette qualité à la chapelle du roi, et à la musique particulière des rois Louis XVIII et Charles X. Devenu l'époux, en secondes noces, de la charmante actrice de l'Opéra-Comique, Mlle More, il a beaucoup voyagé avec elle, et a pris sa retraite de professeur du Conservatoire en 1827, après vingt-cinq ans de service. Il est aujourd'hui retiré avec sa femme à Toulouse, où ils vivent honorablement du fruit de leurs travaux, et jouissant de l'estime générale. Au moment où cette notice est écrite, M. Pradher vient d'être nommé directeur du Conservatoire de musique de cette ville.

M. Pradher était déjà depuis plusieurs années professeur au Conservatoire lorsque le désir de se livrer à la composition dramatique lui fit suivre le cours de Méhul qui lui enseigna le contrepoint, la fugue, et surtout l'art d'écrire pour la scène. En 1804 il fit un premier essai de ses forces dans *le Chevalier d'industrie*, opéra-comique en un acte, dont il écrivit la musique en société avec Gustave Dugazon. Le 24 septembre 1807 il donna au théâtre Feydeau *la Folie musicale*, ou *le Chanteur prisonnier*, opéra-comique, suivi de *Jeune et Vieille*, opéra-comique en un acte, 1811, de *l'Emprunt secret*, en un acte, 25 juillet 1812, du *Philosophe en voyage*, en trois actes, le 16 juillet 1821 (en société avec Frédéric Kreubé), et de *Jenny la bouquetière*, en deux actes, le 10 mars 1823 (avec le même). Parmi les autres compositions de M. Pradher, on remarque : 1° Concerto pour piano (en *sol*), Paris, Sieber. 2° Grande sonate pour piano, violon et violoncelle, op. 17, Paris, Janet. 3° Adagio et rondo, *idem*, *ibid.* 4° Rondo pour deux pianos, Paris, Leduc. 5° Sonates pour piano seul, op. 1, 2, 3, 13. 16, Paris, Janet, Naderman, Leduc, Pleyel. 6° Rondeaux et fantaisies, *idem*, op. 8, 10, 12, 15, *ibid.* 7° Pots-pourris, *idem*, nos 1 et 2, Paris, Momigny. 8° Variations, *idem*, op. 11, 14, 18, Paris, Leduc. 9° Vingt-deux recueils de romances, Paris, Érard, Leduc, Momigny.

PRADHER (Mme), autrefois Mlle More, née à Carcassone (Aude), le 6 janvier 1800, est fille d'un ancien directeur de théâtres dans le midi de la France. A l'âge de cinq ans elle parut pour la première fois sur la scène dans le rôle de *Jeannette*, du *Déserteur*. A dix ans elle chantait dans l'opéra et dans les concerts, à Montpellier. Elle y resta jusqu'à l'âge de seize ans, puis alla à Rouen, et débuta à l'Opéra-Comique le 21 juin 1816. Une voix agréable et facile, un extérieur plein de charme, et son jeu à la fois naturel et gracieux, lui procurèrent des succès qui devinrent chaque jour plus remarquables. Le premier rôle écrit pour elle fut celui d'un adolescent dans *le Frère Philippe*, opéra-comique de M. Dourlen : elle y fut charmante. Bientôt des rôles plus importans lui furent confiés, et plus tard, elle joua celle de première femme dans *Léocadie*, *le Maçon*, *la Fiancée*, *Fiorella*, et beaucoup d'autres ouvrages d'Auber, d'Hérold, et d'autres compositeurs. On se rappellera longtemps le charme qu'elle mettait dans celui de *la Vieille*, opéra-comique de l'auteur de cette biographie. Retirée en 1835, avec la pension acquise par vingt et un ans de service, Mme Pradher a donné, dans les années suivantes, des représentations sur les principaux théâtres de France. Elle est aujourd'hui retirée de la scène, et s'est fixée à Toulouse avec son mari.

PRAEGER (HENRI-ALOYS), violoniste, guitariste et compositeur, est né à Amsterdam, le 23 décembre 1783. Après avoir accompagné pendant quelques années une troupe de comédiens ambulans, en qualité de chef d'orchestre, il a été directeur de musique du théâtre de Leipsick, depuis 1827 jusqu'en 1830, puis a été chargé des mêmes fonctions au théâtre de Magdebourg. Il a mis en musique et fait représenter l'opéra de Kotzebue intitulé *Der Kiffæuser Berg*. Les principales compo-

sitions de cet artiste sont : 1° Un grand quintette pour 2 violons, 2 violes et basse, op. 28, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Des quatuors pour 2 violons, viole et violoncelle, op. 13, 17, 18, 19, 34, 43, 47, *ibid.*, et Leipsick, Hofmeister et Probst. 3° Trios pour violon, alto et violoncelle, op. 14 et 42, *ibid.* 4° Duos pour 2 violons, op. 16, 25, 29, *ibid.* 5° Des caprices, exercices et études pour violon seul, op. 10, 22, 44, *ib.* 6° Quintette pour alto, 2 clarinettes, flûte et basson, op. 12. 7° Des thèmes variés pour divers instrumens. 8° Des pièces de guitare. Rassmann cite aussi de Praegér (*Pantheon der Tonkünstler*, page 192), des messes, des concertos de violon, en manuscrit, et un *Gradus ad Parnassum musical*. J'ignore quelle est la nature de ce dernier ouvrage.

PRAELISAUER (le P. CÉLESTIN), moine de l'abbaye de Tegernsée, en Bavière, naquit à Koetzling, en 1694, et fut élevé au séminaire de son couvent. Il y acquit de profondes connaissances dans la musique, particulièrement par l'étude des œuvres de Roland de Lattre. Pendant plusieurs années il dirigea le chœur de son monastère. Il mourut à Tegernsée, le 5 février 1745. Dans le grand nombre de compositions pour l'église qu'il a laissées en manuscrit, on distinguait des répons pour les vigiles des morts qui étaient, dit-on, remplies de beautés.

PRÆTORIUS (GODESCALC), dont le nom allemand était SCHULZ, professeur de philosophie à Wittenberg, fut un des hommes les plus savans de son temps, et posséda parfaitement quatorze langues : il naquit à Salzwedel, le 28 mars 1528. Après avoir fréquenté plusieurs universités et terminé ses études, il fut quelque temps recteur de l'école de Magdebourg, puis se rendit à la cour de Brandebourg, où il fut employé dans l'administration. Il mourut le 8 juillet 1573. Lié d'amitié avec Martin Agricola, il réunit ses connaissances musicales à celles de ce savant pour la rédaction d'une sorte de solfége à l'usage des élèves de l'école de Magdebourg; mais Agricola mourut avant l'entière exécution de cet ouvrage, et Prætorius ne le publia qu'après le décès de ce savant musicien, sous ce titre : *Melodiæ scholasticæ sub horarum intervallis decantandæ, in quibus musica Martino Agricolæ, Hymni suis auctoribus, Distributio cum aliis nonnullis Godescalco Prætorio debentur, in usum scholæ Magdeburgensis, cum 4 voc.*, Magdebourg, 1556, in-4°. Il y a une deuxième édition qui a paru aussi à Magdebourg, en 1584, in-4°.

PRÆTORIUS ou SCHULZ (JÉROME), savant organiste, naquit à Hambourg en 1560. Son père, organiste de l'église Saint-Jacques de cette ville, lui donna les premières leçons de musique, puis le jeune Schulz alla terminer ses études musicales à Cologne. Ses progrès avaient été si rapides, qu'en 1580 il fut considéré comme assez habile pour remplir les fonctions de cantor à Erfurt, et obtint cette place. Son père étant mort deux ans après, on le choisit pour lui succéder dans la place d'organiste de Saint-Jacques à Hambourg. Il occupa cette place pendant quarante-sept ans, et mourut en 1629, dans sa soixante-dixième année. Prætorius a publié de sa composition : 1° *Lateinische Cantiones sacræ von 5 bis 8 Stimmen, auf die vornehmsten Feste des gantzen Jahrs* (Motets latins à 5-8 voix, pour les principales fêtes de l'année), Hambourg, 1599, in-4°. 2° *Magnificat octo vocum über die acht Kirchen-Tœne, nebst einigen 8-12 stimmigen Motetten* (Magnificat à 8 voix dans les huit tons de l'église, suivis de quelques motets depuis 8 jusqu'à 12 voix), Hambourg, Philippe de Ohr, 1602, in-4°. 3° *Ein Kindlein so lœbelich*, cantique à 8 voix, dédié comme cadeau de noces, à la duchesse de Saxe, *ibid.*, 1613, in-4°. 4° Six messes à 5-8 voix, *ibid.*, 1616, in-4°. 5° *Cantionum sacrarum* 5-20 *Stimmen*, op. 5,

ibid., 1618, in-4°. Tous ces ouvrages ont été réunis sous ce titre : *Opus musicum novum et perfectum, V tomis concinnatum*, Francfort, Emmelius, 1623, in-4°. 6° *Cantiones novæ officiosæ*, motets depuis cinq jusqu'à quinze voix, Hambourg, 1629, in-4°.

PRÆTORIUS (FRANÇOIS), sous-recteur à Dannenberg, dans les premières années du dix-septième siècle, a fait imprimer un discours intitulé : *Oratio de præstantia, auctoritate et dignitate artis musicæ*, Rostock, 1604, in-4°.

PRÆTORIUS (BARTHOLOMÉ), compositeur allemand, vécut au commencement du dix-septième siècle. Il s'est fait connaître par des pièces instrumentales à cinq parties intitulées : *Newe liebliche Paduanen und Gagliarden mit 5 Stimmen* (Pavanes et gaillardes nouvelles et agréables à 5 parties), Berlin, 1617, in-4°.

PRÆTORIUS (JACQUES), organiste distingué, né dans la seconde moitié du seizième siècle, eut pour maître un organiste d'Amsterdam, nommé Jean Petersen. Il fut organiste de l'église Saint-Pierre et Saint-Paul, à Hambourg, et mourut dans cette ville, le 21 octobre 1651, dans un âge fort avancé. Il a contribué, avec Jérôme Prætorius, Joachim Decker et David Scheidemann, à la composition du Livre choral à 4 parties, publié à Hambourg en 1604. Il est aussi auteur d'un recueil de motets à quatre et cinq voix, intitulé *Melodiæ sacræ* dont j'ignore la date de la publication. Kühnau a publié un cantique de Prætorius dans le deuxième volume de ses *Vierstimmige alte und neue Choralgesænge* (Berlin, 1786).

PRÆTORIUS ou SCHULTZ (MICHEL), célèbre écrivain sur la musique, naquit à Creuzberg, dans la Thuringe, le 15 février 1571. On n'a point des renseignemens sur sa jeunesse, ses études, ni sur les maîtres qui lui enseignèrent la musique. On sait seulement qu'il fut d'abord maître de chapelle à Lunebourg, puis organiste du duc de Brunswick, enfin, maître de chapelle et secrétaire du même prince à Wolfenbuttel, et prieur de l'abbaye de Ringelheim, près de Gozlar, bénéfice qui ne paraît pas l'avoir obligé à résidence. Il mourut à Wolfenbuttel, le 15 février 1621. Quelques-unes des compositions de Prætorius, que j'ai vues en partition, prouvent qu'il fut un savant musicien, sous le rapport de la pratique de l'art ; mais c'est surtout comme écrivain qu'il est connu maintenant par un livre remarquable, qui joint malheureusement à son mérite propre celui d'une grande rareté, et qu'il est difficile de trouver complet. Ce livre a pour titre : *Syntagma musicum ex veterum et recentiorum ecclesiasticorum autorum lectione, Polyhistorum consignatione, variarum linguarum notatione, hodierni seculi* (sic) *usurpatione, ipsius denique musicæ artis observatione : in cantorum, organistarum, organopœorum, cæterumque musicum scientiam amantium et tractantium gratiam collectum*. L'ouvrage entier devait avoir quatre volumes in-4° : les trois premiers seulement ont paru. Le premier volume est divisé en deux parties : la première fut imprimée à Wolfenbuttel ; la seconde, à Wittenberg. L'épître décicatoire de celle-ci est datée de Dresde, le 5 mars 1614. Les deux parties ont été ensuite réunies avec un titre général qui porte la date de 1615, mais sans nom de lieu. Les frontispices ont été plusieurs fois changés. Ce premier volume est en langue latine : les deux autres sont en allemand ; ceux-ci ont été imprimés à Wolfenbuttel, chez Élie Halwein, en 1619 ; mais les planches, gravées sur bois, qui appartiennent au deuxième volume, n'ont été publiées qu'en 1620, dans la même ville, en un cahier de 42 planches avec une table des instrumens, sous ce titre : *Theatrum instrumentorum seu Sciagraphia*. Le premier volume, entièrement historique, traite de la musique religieuse, ou plus exactement du chant choral et de la psal-

modie dans le culte judaïque, et dans les églises des divers rites grec, asiatique, égyptien et catholique romain; des instrumens de l'antiquité, de la musique vocale et de la musique instrumentale. Le deuxième volume, qui traite de tous les instrumens, de leur nature, de leur étendue, et particulièrement des orgues, avec tous les détails de leur facture, et l'examen de plusieurs de ces instrumens très-anciens et très-curieux, a pour titre particulier : *Syntagmatis musici Michaelis Prætorii tomus secundus de organographia*. Le troisième volume est relatif aux principes de la musique, de la solmisation, de la notation, de la mesure, à l'art du chant, à la manière d'écrire pour les instrumens, à la forme et aux différens genres de compositions. Le quatrième devait traiter du contrepoint : Prætorius n'eut pas le temps de le terminer, et l'on n'en a pas retrouvé le manuscrit. Tous les bibliographes musiciens affirment que ce quatrième volume n'a pas été publié; cependant le catalogue de la bibliothèque de Forkel indique, sous le nº 326 (p. 23), le *Syntagma musicum*, t. 1 à 4; mais il est vraisemblable que les planches du second volume formaient le quatrième tome de cet exemplaire.

Une érudition solide se fait remarquer dans le livre de Prætorius, et l'on y admire l'étendue et la variété des connaissances de l'auteur. A ces qualités se mêlent à la vérité les défauts du temps où vécut ce savant musicien, c'est-à-dire beaucoup de pédantisme, et l'absence de l'esprit de critique; mais ces défauts n'empêchent pas que l'ouvrage ne soit une mine précieuse de renseignemens concernant toutes les parties de la musique, sous les rapports historiques et techniques : le premier livre renferme même des aperçus philosophiques qui ne manquent pas de profondeur.

Les compositions connues de Prætorius sont les suivantes : 1º *Sacrarum motetarum primitiæ* 4, 5, *usque ad* 16 *voc. unà cum* 1 *missa et magnificat*, Magdebourg et Leipsick, 1600, in-4º. 2º *Polyhymnia III panegyrica*, c'est-à-dire, Chants de paix et de joie pour les concerts, à 1, 2, 3, jusqu'à 24 voix, pour 2, 3, 4, 5 et 6 chœurs, avec trompettes et basse continue pour l'orgue, Francfort et Leipsick, 1602, in-fol. Il a indiqué le contenu de cette collection dans le troisième volume de son *Syntagma*. 3º *Magnificat* à 8 voix dans les huit tons de l'église avec quelques motets à 8-12 voix (titre allemand), Hambourg, Froben, 1602. 4º *Musarum Sionarium*, ou Chants de concerts spirituels à 8 voix, 1ʳᵉ partie, Ratisbonne, 1605. 5º *Idem*, 2ᵐᵉ partie, Jéna, 1607. 6º *Idem*, 3ᵐᵉ partie à 8, 9 et 12 voix, Helmstadt, 1607. 7º 134 chants religieux et psaumes pour les jours de fête de toute l'année, à 4 voix, en contrepoint simple, Wolfenbuttel, 1609; Hambourg, 1611, in-4º. 8º *Eulogodia Sionia*, consistant en motets à 2, 3 et jusqu'à 8 voix, pour l'office divin. 9º *Musæ Sioniæ*, psaumes et cantiques allemands, Hambourg, 1610, in-4º. 10º *Bicinia et tricinia*, dans lesquels se trouvent la plupart des psaumes et des cantiques en usage dans les temples et les maisons, à 2 et 3 voix, dans le style des motets, des madrigaux, et dans un autre genre inventé par l'auteur, Hambourg, 1611, in-4º. 11º *Hymnodia Sionia*, consistant en 24 hymnes sacrées à 2, 3 et jusqu'à 8 voix, Hambourg, Hering, 1611. 12º *Megalynodia*, Magnificat à 5, 6 et 8 voix, ainsi que quelques madrigaux et motets, Wolfenbuttel, 1611, et Francfort, 1619, in-4º. 13º *Terpsichore, musarum Aoniarum quinta*, recueil de plusieurs danses et chansons françaises à 4, 5 et 6 parties, Hambourg, 1611, in-4º. 14º *Idem*, 2ᵐᵉ partie, danses anglaises pour dames, à 4 et 5 parties, Leipsick, Klosemann, in-fol., 1612. 15º *Musarum Aoniarum sexta Terpsichore*, danses françaises à 4 et 5 parties, Hambourg, 1611, in 4º. 16º *Musarum Aoniarum tertia Erato*, renfermant 44 chansons

profanes allemandes, ainsi que quelques comédies anglaises à 4 voix, Hambourg, 1611. 17° Petite et grande litanie en 2 chœurs, à 5, 6 et 7 voix, avec une notice sur l'origine de cette litanie, Hambourg, Hering, 1612, in-4°. 18° *Te Deum* à 16 voix, avec le chant de Noël : *Ein Kindlein so lœblich,* à 8 voix, Hambourg, 1613. Je crois qu'il y a dans la citation de cet œuvre une erreur de Gerber, et que c'est le même qui est attribué à Jérôme Prætorius (*voyez* ce nom). 19° Épithalame sur le mariage du duc Frédéric-Ulric de Brunswick et de la margrave Anne-Sophie de Brandebourg, Hambourg, 1614, in-fol. 20° *Polyhymnia panegerica et caduceatrix,* concerts solennels de paix et de joie, consistants en 32 chants d'église à plusieurs voix, XV livres, Wolfenbuttel, 1619, in-fol. 21° *Musa Aonia Thalia,* ou toccates ou canzonettes à 5 parties, pour violons, et particulièrement pour instrumens à vent, avec basse continue, Nuremberg, 1619, in-4°. 22° *Concerti sacri ecclesiastici et politici ex Italis autoribus, iisque optimis et præstantissimis, collecti et aucti adjecto ripiena seu choro pleno. Accesserunt sub finem ejusdem generis cantiones, quarum auctor ipse M. P. C.,* Francfort, 1620, in-4°. 23° *Polyhymnia exercitatio,* ou chansons religieuses allemandes en contrepoint simple et figuré à 2, 3, 4, 5, 6 et 8 voix avec basse continue, Francfort, 1620, in-4°. 24° *Calliope,* ou quelques chansons joyeuses allemandes à 1, 2, 3 et 4 voix principales, et 5, 6, 7 et 8 voix chorales, symphonies et ritournelles ajoutées, Francfort, 1620, in-4°. 25° *Pueri-cinium, seu concentio trium vel quatuor puerorum, trium pluriumve adultorum, et quatuor instrumentorum,* renfermant 15 chants d'église allemands, et d'autres chants de concert, Francfort, 1621, in-4°.

PRÆTORIUS (Maître JEAN), né à Quedlinbourg, le 19 janvier 1634, étudia à Wittenberg et à Iéna, où il devint magister et professeur adjoint du cours de philosophie. Ensuite il fut nommé précepteur des ducs de Gotha, puis recteur à Zoest, et enfin recteur à Halle, où il mourut le 21 février 1705. En 1681, il donna à Halle un oratorio de sa composition intitulé *David.*

PRANDI (JÉROME), professeur de philosophie et de droit naturel à Bologne, au commencement du dix-neuvième siècle, a fait imprimer un discours intitulé *Orazione sulla musica,* Bologne, 1805.

PRASPERG (BALTHAZAR), en latin *Praspergius,* cantor à Bâle, au commencement du seizième siècle, naquit à Merseboarg, dans la seconde moitié du quinzième siècle. On a de lui un traité du plain-chant intitulé : *Clarissima planè atque choralis musice interpretatio, cum certissimis regulis atque exemplorum adnotationibus et figuris multum splendidis,* Bâle, 1501, in-4°, gothique. Ouvrage rare, mais de peu de valeur, malgré son titre fastueux.

PRAT (DANIEL), ecclésiastique anglican, fut d'abord recteur à Harrixtsham, dans le duché de Kent, puis chapelain du roi George III, à Kensington; il vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il s'est fait connaître par quelques ouvrages de théologie, et par un petit poème intitulé : *An ode on the late celebrated Handel on his playing on the organ* (Ode sur le célèbre Handel et sur son talent d'organiste), Cambridge, 1791, in-4°.

PRATI (ALESSIO), maître de chapelle de l'électeur palatin, naquit à Ferrare, non en 1736, comme le disait Gerber dans son premier Lexique des musiciens, ni en 1746, selon le second livre du même auteur, mais en 1737, d'après les renseignemens fournis par Gervasoni dans sa *Nuova teoria di musica* (page 239). Après avoir fait ses études musicales sous la direction d'un musicien de la cathédrale de Ferrare, nommé Bighetti, Prati fut maître de chapelle à Udine, puis se rendit en 1767 à Paris, où il eut le titre de directeur de la musique du duc de

Penthièvre, et fut employé comme maître de chant des personnes les plus distinguées de la cour. Il y donna aussi *l'École de la jeunesse,* opéra-comique, qui eut du succès, et dont on a gravé la partition. De Paris, Prati se rendit à Saint-Pétersbourg, visita ensuite l'Allemagne, et retourna en Italie vers 1781. Il eut alors le titre de maître de chapelle du roi de Sardaigne, écrivit quelques opéras à Turin, à Florence, à Venise, à Naples, et mourut à Ferrare le 2 février 1788, à l'âge de cinquante et un ans. Les opéras italiens de Prati dont on connaît les titres sont : 1° *Ifigenia in Aulide,* 1784, à Florence. 2° *Semiramide,* 1785, dans la même ville. 3° *Armida abbandonata,* à Munich, 1785. 4° *Olimpia,* à Naples, en 1786. 5° *Demofoonte,* 1787, à Venise. On connaît aussi du même artiste : 1° Six sonates pour clavecin et violon, op. 1, Lyon, Carnaud. 2° Trois *idem,* op. 2, Berlin. 3° Trois *idem,* op. 3, *ibid.* 4° Concerto pour flûte, à Paris. 5° Concerto pour basson, *ibid.* 6° Trois sonates pour harpe et violon, op. 6, Paris. 7° Duo pour deux harpes, *ibid.* 8° Plusieurs recueils de romances et d'airs italiens gravés à Paris et à Londres.

PRATO (VINCENT DEL), sopraniste, né à Imola, le 5 mai 1756, fit ses études de chant sous la direction du maître de chapelle Lorenzo Gibelli. Il n'était âgé que de seize ans lorsqu'il débuta au théâtre de Fano, en 1772. Depuis lors il chanta avec succès sur les principaux théâtres d'Italie. En 1779 il produisit la plus vive impression à Stuttgard, pendant le séjour de Paul Ier dans cette ville. L'année suivante il fut appelé à Munich. C'est pour lui que Mozart écrivit le rôle d'*Idamante,* dans son *Idomeneo,* joué en 1780. Depuis lors del Prato est resté attaché à la cour de Bavière qui lui a accordé une pension en 1805. Il est mort à Munich vers 1828.

PRATT (JEAN), fils d'un professeur et marchand de musique, est né à Cambridge, vers 1779. A l'âge de huit ans, il fut admis au collége du roi pour y faire ses études comme enfant de chœur, puis il devint élève de Randal, organiste du collége, dont il fut le successeur en 1799. Au mois de septembre de la même année il eut aussi le titre d'organiste de l'université. En 1813, il a succédé à C. Paris, comme organiste du collége de Saint-Pierre. Cet artiste a publié un recueil de psaumes et d'hymnes intitulé : *Psalmodia cantabrigiensis,* Cambridge, 1817, in-4°. Il a écrit aussi beaucoup d'antiennes et de services du matin et du soir, qu'on entend souvent dans la chapelle royale de Cambridge.

PRAUN (SIGISMOND-OTTO, baron DE), violoniste qui dès son enfance eut beaucoup de célébrité, naquit le 1er juin 1811, à Tyrnau, en Hongrie. Avant d'avoir atteint sa quatrième année, il avait obtenu au collége les premiers prix dans les études de langues, de calcul, d'histoire et de dessin. Au mois de mai 1815 il se fit entendre au Burg-Théâtre, à Vienne, dans un trio de Pleyel pour le violon; mais cet essai ne fut point heureux, car le pauvre enfant eut peur de l'assemblée, pleura beaucoup, et joua faux; mais un an après il prit sa revanche dans un quatuor de Rode, où il étonna le public par la vigueur relative de son coup d'archet. En 1817 il fut confié aux soins de Mayseder, et après trois années d'études sous ce maître, il commença des voyages d'exploitation, devenus trop fréquens pour ces prodiges que des parens avides épuisent dès le berceau. En 1820 le jeune de Praun donna deux concerts à Milan, et y causa beaucoup d'étonnement. Il n'eut pas moins de succès à Rome l'année suivante. En 1824 il visita l'île de Malte; puis il se rendit à Paris, où il excita peu d'intérêt. Après une absence de dix ans, il retourna en Allemagne, et se fit entendre, en 1828, à Stuttgard, à Munich, à Leipsick, et enfin à Berlin, où l'on eut l'idée grotesque de le mettre en

parallèle avec Paganini ; mais cette bouffonnerie n'eut point de succès. Au mois de novembre 1829, de Praun se mit en route pour Pétersbourg ; mais arrivé à Cracovie, il y fut attaqué par une inflammation des poumons, une hydropisie de poitrine se déclara, et le pauvre jeune homme, épuisé par un travail précoce, mourut le 5 janvier 1830, à l'âge de dix-neuf ans. Les qualités de son jeu n'étaient pas assez remarquables pour justifier la réputation qu'on avait voulu lui faire.

PRAUPNER (WENCESLAS), compositeur, organiste et violoniste, naquit à Leibmeritz, en Bohême, le 18 août 1744. Il suivit les cours du collége des Jésuites, et se livra en même temps à l'étude de la musique, où il fit de si rapides progrès, qu'à l'âge de quatorze ans il put se faire entendre plusieurs fois à l'église dans des concertos de violon. Il cultiva aussi l'orgue, et apprit la théorie de l'harmonie et du contrepoint par la lecture de quelques bons ouvrages. Le désir de se distinguer lui fit quitter Leibmeritz pour se rendre à Prague : il y continua ses études littéraires et musicales au séminaire de Saint-Wenceslas, et suivit un cours de théologie, parce qu'il se destinait à l'état ecclésiastique ; mais au bout de deux ans, il changea de dessein et prit la résolution de se livrer exclusivement à la musique. Le comte de Rinck le choisit d'abord pour chef d'orchestre de son théâtre particulier; le talent qu'il déploya dans ses fonctions le fit nommer ensuite directeur du chœur de l'église Saint-Martin, puis de Sainte-Marie-au-Berceau, de Notre-Dame-aux-Neiges, et enfin, le 1er juillet 1794, de la *Thein-Kirche*. Après la mort de Joseph Strobach, directeur de l'orchestre de l'Opéra, il lui succéda dans cette place, et eut aussi celle de maître de chapelle de l'église des Frères-de-la-Croix. C'est à cette époque de sa vie qu'il écrivit plusieurs grands ouvrages pour le théâtre. La mort de sa femme lui causa un vif chagrin qui le conduisit au tombeau, le 2 avril 1807. Cet artiste, estimé pour ses qualités sociales autant que pour son talent, a laissé en manuscrit des messes solennelles, des graduels, offertoires, un *requiem*, des vêpres à trois chœurs, des concertos de violon, des symphonies et des pièces d'orgue. De ses opéras, on ne cite que *Circé*, qui fut représenté avec succès au théâtre du comte de Thun.

PRAUNSPERGER (MARIANUS), bénédictin bavarois, vécut dans la première moitié du dix-huitième siècle. Il a fait imprimer des pièces instrumentales de sa composition, sous le titre bizarre : *Pegasus sonorus, hinniens, saltu* 12 *partitas belleticas exhibens*, Augsbourg, 1736, in-fol.

PREDIERI (ANGE), religieux du tiers ordre de Saint-François, naquit à Bologne, au mois de janvier 1655, et apprit la musique sous la direction de Camille Cevennini, maître de chapelle de la cathédrale, et d'Augustin Filipucci, maître de chapelle des chanoines de Latran, à Saint-Jean *in Monte*. Il entra dans l'ordre des Franciscains en 1672. Habile organiste et musicien instruit dans l'art du contrepoint, il se distingua particulièrement dans l'enseignement, et fut le premier maître du P. Jean-Baptiste Martini. Predieri mourut à Bologne, en 1731, à l'âge de soixante-seize ans. Le P. Martini, à qui j'emprunte ces détails, a rapporté dans son *Saggio fondam. prattico di contrappunto* (tome II, pag. 135 et suiv.) un extrait d'un *Dixit* à 4 voix et instrumens composé par ce maître, dont l'abbé Santini, de Rome, possède des motets à 4 voix.

PREDIERI (JACQUES-CÉSAR), né à Bologne, dans la dernière moitié du dix-septième siècle, fut maître de chapelle de la cathédrale de cette ville. Il occupait encore cette place vers 1720. Je ne connais de lui qu'un ouvrage dont le titre est : *Jesabella, oratorio a sette voci, diviso in 4 parti ricetate in due serei nella chiesa de MM. RR. PP. dell'*

Oratorio di S. Filippo Neri, detti della Madona di Galieri, le due feste seguenti delli 25 *et* 26 *di Marzo* 1719 (en manuscrit). Il eut pour collaborateur de cet œuvre Floriano Aresti (*voyez* ce nom), organiste de l'église de l'Oratoire.

PREDIERI (JEAN-BAPTISTE), né à Bologne en 1678, fut licencié en droit civil et canon le 25 juin 1700, et obtint ensuite un canonicat dans l'église de Sainte-Marie-Majeure. Il a fait imprimer un livre intitulé : *Le Ricreazioni spirituali nella musica delle sagre canzioni*, Bologne, Benacci, 1730, in-4°. J'ignore quelle est la nature de cet ouvrage.

PREDIERI (LUC-ANTOINE), né à Bologne, vers 1685, fut appelé à Vienne, au service de l'empereur Charles VI, en qualité de compositeur dramatique, et mourut dans sa patrie en 1743. On assure qu'il y avait beaucoup d'imagination dans sa musique, et que ses mélodies étaient expressives. On a retenu les titres suivans de ses opéras : 1° *Griselda*, 1711. 2° *Astarto*, 1715. 3° *Lucio Papirio*, 1715, à Venise. 4° *Il trionfo di Solimano*, 1719. 5° *Merope*, 1719. 6° *Scipione il grande*, 1731. 7° *Zoe*, 1736. 8° *Il sacrifizio d'Abramo*, oratorio, 1738. 9° *Isacco figura del Redentore*, 1740. Ces deux derniers titres semblent appartenir au même ouvrage.

PREDIGER (....), facteur d'orgues à la fin du dix-septième siècle, a construit de 1694 à 1696 un instrument de 26 jeux, deux claviers et pédale, à Anspach.

PREINDL (JOSEPH), maître de chapelle de l'église Saint-Étienne, à Vienne, naquit à Marbach, sur le Danube, en 1758. Son père, organiste dans ce lieu, lui enseigna les premiers principes de la musique, puis il alla achever ses études sous la direction d'Albrechtsberger. Organiste distingué et musicien instruit, il succéda à celui-ci, comme maître de chapelle de l'église Saint-Étienne, en 1809, et mourut à Vienne, non en 1826, comme il est dit dans le Lexique universel de musique publié par M. de Dr. Schilling (à l'article *Breindl*), mais le 23 octobre 1823. On a gravé sous le nom de cet artiste : 1° 1er concerto pour le piano, op. 1, Vienne, Artaria. 2° 2me *idem*, op. 2, Vienne, Kozeluch. 3° Thêmes variés pour piano seul, op. 3, 4, 6, Vienne, Bærmann, Haslinger. 4° Fantaisies pour le piano, op. 5, 13, *ibid.* 5° Sonates pour piano seul, Vienne, Tracy. 6° Six messes à quatre voix, orchestre et orgue, n° 1, op. 7, Vienne, Mechetti; n° 2 (petite), op. 8, *ibid.*; n° 3, op. 9 *ibid.*; n° 4, op. 10, *ibid.*; n° 5, op. 11, *ibid.*; n° 6, op. 12, *ibid.* 7° Graduels et offertoires, op. 14, 15, 16, 17, 18, *ibid.* 8° Offertoires, n° 1, *De Beata*; n° 2, *De SS. Trinitate*; n° 3, *Lauda, anima mea, Dominum*; ibid. 9° *Requiem* à 4 voix, orchestre et orgue, op. 50, *ibid.* 10° *Te Deum*, idem, op. 51, *ibid.* 11° Lamentations qui se chantent dans la semaine sainte, avec orgue, *ibid.* 12° Mélodies pour tous les chants de l'église allemande, avec des cadences et des préludes pour l'orgue, op. 25, *ibid.* 13° Chants pour la fête anniversaire de la réformation, en 1817, avec orgue, Vienne, Haslinger. 14° Méthode de chant, op. 33, Vienne, Haslinger. Après la mort de Preindl, M. le chevalier de Seyfried a publié un traité d'harmonie, de contrepoint et de fugue qu'il avait laissé en manuscrit; ce livre a paru sous le titre suivant : *Wiener Tonschule; oder Anweisung zum Generalbass, zur Harmonie, znm Contrapunkt und zur Fugenlehre* (École de musique viennoise, ou Introduction à la science de la basse continue, de l'harmonie, du contrepoint et de la fugue), Vienne, Haslinger, 1827, 2 parties in-8°. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée chez le même, en 1832. La théorie exposée par Preindl dans ce livre est peu rigoureuse, et les exemples en sont écrits d'une manière assez lâche; défaut qu'on peut en général reprocher à l'école de Vienne.

PREISSLER (JEAN), ecclésiastique, né en Bohême vers 1750, fit ses études au collége de Prague et y suivit des cours de théologie et de philosophie. Le maître de chapelle Schling fut son maître de musique, et en fit un pianiste habile et un musicien instruit. Après avoir été précepteur des enfans du comte de Kaunitz, il fut nommé doyen à Boehmischleipa, vers 1788. Plusieurs concertos et sonates de piano de sa composition sont connus en manuscrit dans la Bohême; on n'en a imprimé qu'une sonate pour piano seul, op. 1, Prague, Berra; et une sonate pour piano et violon, op. 2, *ibid.* Preissler est mort à Boehmischleipa, dans le mois de novembre 1796.

PRELLEUR (PIERRE), musicien français, se fixa à Londres dans les premières années du dix-huitième siècle. Dans sa jeunesse, il fut maître d'écriture à Spitalfield, mais dans la suite il se consacra tout entier à la musique et en donna des leçons. En 1728 il obtint la place d'organiste à l'église Saint-Alban, de Londres. A la même époque, il fut nommé claveciniste du théâtre de Goodmanfield, et pendant plusieurs années il composa la musique des ballets et des pantomimes qu'on y représentait. Il a publié un traité du chant et de l'art de jouer des instrumens alors en usage, sous ce titre : *The modern music master, containing an instruction to singing, and instructions for most of the instruments in use,* Londres, 1731, in-8°. A la suite de cet écrit, on trouve un abrégé de l'histoire de la musique, extrait du livre de Bontempi. Cinq ans après la publication de cet ouvrage, Prelleur obtint la place d'organiste de l'église du Christ, à Middlesex. Ce renseignement est le dernier qu'on ait concernant la vie de cet artiste.

PRENITZ ou **PREUZ** (GASPARD), maître de chapelle de l'évêque d'Eichstadt, naquit à Berlach, près de Munich, vers 1640. Il fut le maître du célèbre organiste Pachelbel, lorsqu'il habitait à Ratisbonne, où il a publié : *Alauda sacra, sac. psalmi per annum consueti a 4 voc. concert. 2 violin. concert. ad libitum, 3 violis concert. ad libit., ac 4 ripien. ad libit.,* Ratisbonne, 1693.

PRESCHER (NICOLAS), facteur d'orgues à Nordlingen, dans les premières années du dix-huitième siècle, a construit en 1706 un instrument à un seul clavier et vingt registres à Frachtwangen, près d'Anspach.

PRESCIMONI (NICOLAS-JOSEPH), docteur en droit et avocat à Palerme, naquit à Francavilla, en Sicile, le 23 juillet 1669. François Catalano, frère de sa grand'-mère, lui enseigna la musique, et dans le même temps il fit ses humanités au collége de Messine. Devenu docteur en droit à l'âge de dix-huit ans, il se fixa à Palerme, et quoiqu'il fût avocat de profession, il composa beaucoup de sérénades, d'oratorios, et d'autres pièces dont voici les titres : 1° *La Gara de' fiumi*, sérénade à 5 voix, Palerme, 1693, in-4°. 2° *La Nascita di Sansone annunziata dall' Angelo, figura della sacratissima annunziata del Verbo, dialogo a 5 voci,* Messine 1694. 3° *L'Onnipotenza glorificata da' tre fanciulli nella fornace di Babilonia; dialogo a 5 voci,* Naples, 1695. 4° *Il trionfo degli Dei,* etc., sérénade à 5 voix, deux chœurs, et 60 instrumens, Messine, 1695. 5° *Gli angeli salmisti per la concezione di Maria; dialogo a 5 voci,* Rome, 1696. 6° *Il Fuoco panegirista del Creatore nella fornace di Babilonia, dialogo a 5 voci,* Palerme. 7° *La Notte felice*, sérénade à 6 voix, *ibid.*, 1700. 8° *La Crisi vitale del mondo languente nel sudor di sangue del Redentore,* oratorio à 3 voix, Messine, 1701. 9° *I Miracoli della Provvidenza*, etc., oratorio à 5 voix, Palerme, 1703. 10° *Il Tripudio delle Ninfe nella piaggia di Mare dolce,* sérénade à 3 voix et instrumens, *ib.*, 1704. 11° *Il Giudizio di Salomone, nella contesa delle due madri; sacro trattenimento armonico,* ib., 1705.

12° *La Figlia unigenita di Gefte sacrificata a Dio dal padre,* dialogue à 5 voix, *ibid.*, 1705. 13° *Le Virtù in gara, trattenimento armonico a 4 voci,* ib., 1707. 14° *Il latte di Jaele, figura dell' Eucharistia sacrosanta*, oratorio à 5 voix et instrumens, *ibid.*, 1706.

PREU (FRÉDÉRIC), compositeur, né à Leipsick, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. La nature lui avait accordé du talent pour la musique, mais sa vie agitée ne lui permit pas d'en développer les avantages. En 1781 et 1783, ses amis publièrent à son profit deux recueils de ses chansons avec accompagnement de clavecin. En 1785 il était directeur de musique à Riga; il paraît qu'il se trouvait à Bayreuth en 1790. Il a écrit pour le théâtre allemand : 1° *Adraste*, grand opéra. 2° *Le Feu follet*, opéra-comique, en 1786. 3° *Bella et Fernando, ou la Satire*, opéra en un acte, gravé à Leipsick, en partition pour le piano, en 1791. 4° *La Modiste*, petit opéra, non imprimé.

PREUS (GEORGE), organiste à Greifswalde, dans la Poméranie antérieure, vécut dans les premières années du dix-huitième siècle. On a de lui un petit traité intitulé : *Observationes musicæ, oder musikalische Anmerkungen, welche bestehen in Eintheilung der Thonen, deren Eigenschaft und Wirkung, den Musik-Liebenden zum besten herausgegeben* (Observations musicales concernant la division des tons, leur propriété et leur effet), Greifswalde, chez Daniel-Benjamin Starken, 1706, 2 feuilles in-4°, avec une planche.

PREUS (GEORGE), organiste à l'église du Saint-Esprit, à Hambourg, occupait cette place en 1729. On ne sait rien de plus sur sa personne, et son existence n'est connue que par un opuscule qui a pour titre : *Grundregeln von der Structur und den Requisitis einer untadelhaften Orgel, worinnen hauptsæchlich gezeigt wird, was bei Erbauung einer neuen und Renowirung einer alten Orgel zu beobachten sei, auch wie eine Orgel bei der Ueberlieferung müsse probiret und examinirt werden*, etc. (Règles fondamentales de la structure et des qualités requises d'un orgue irréprochable, où l'on montre ce qu'il faut observer dans la construction d'un nouvel instrument et dans la réparation d'un ancien, etc.), Hambourg, 1729, 104 pages in-8°, non compris la préface et la dédicace. Mattheson a reproché avec raison à cet ouvrage (*Grosse General bassschule*, 2me édition, pages 15-29) de n'être qu'un plagiat de l'*Orgelprobe* de Werckmeister (*voyez* ce nom).

PREUSS (CHARLES), musicien attaché à la cour de Hanovre, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a fait imprimer à Cassel, en 1778, trois quatuors pour clavecin, deux violons et violoncelle; et en 1783, un volume d'odes et de chansons, avec accompagnement de clavecin. On a aussi de lui des pièces pour deux flûtes, Hanovre, Kruchwitz, des variations pour piano sur un air allemand, Hanovre, Bachmann, et d'autres petites pièces.

PRÉVOST (PIERRE), professeur de philosophie à Genève, naquit dans cette ville le 3 mars 1751, vécut quelque temps à Paris, puis à Berlin, et retourna à Genève en 1782. Il y remplissait encore ses fonctions de professeur en 1828. Parmi ses nombreux ouvrages, on remarque un morceau qu'il a fait insérer dans le volume de l'Académie de Berlin pour l'année 1785, sous ce titre : *Mémoire sur le principe des beaux-arts et des belles-lettres, dans lequel on examine les rapports de la poésie et de la musique avec les sens et les facultés intellectuelles.*

PRÉVOST (HIPPOLYTE), sténographe, membre de l'Athénée des arts et rédacteur du Moniteur universel, né à Paris, vers 1802, a publié une brochure dont l'objet a de l'intérêt, sous ce titre : *Sténographie musicale, ou art de suivre l'exécution musicale en écrivant,* Paris,

1833, in-8°. J'ai analysé ce petit écrit dans le 13e volume de la *Revue musicale* (pages 241-244). On en a fait une traduction allemande intitulée : *Musikalische Stenographie oder die Kunst die Musik so schnell zu schreiben, als sie ausgeführt wird*, Leipsick, 1833, in-8° de 44 pages et 2 planches, ou 48 pages in-12. Une traduction italienne a aussi paru sous ce titre : *Stenografia musicale, o arte di seguire l'esecuzione musicale scrivendo*, Paris, Duverger, 1833, in-12 de 48 pages.

PRÉVOST (EUGÈNE), né à Paris, en 1806, fit ses études musicales au Conservatoire de cette ville, et devint élève de Lesueur pour la composition. En 1829, il obtint au concours de l'Institut de France le second grand prix de composition : le sujet de ce concours était la cantate de *Cléopâtre*. Le premier prix lui fut décerné en 1831 pour la composition de *Bianca Capello*. Dans la même année il avait fait jouer à l'Ambigu-Comique un petit opéra en un acte, intitulé *l'Hôtel des princes*, qui eut du succès, et le 14 mai de cette année 1831, il donna au même théâtre *le Grenadier de Wagram*, opéra-comique en un acte. Au commencement de 1832, il partit pour l'Italie. De retour à Paris, il a donné, le 13 septembre 1834, à l'Opéra-Comique, *Cosimo*, en un acte, qui a été bien accueilli par le public. Quelque temps auparavant, il avait épousé Mlle Colon, cantatrice qui fut engagée au théâtre du Havre, et qu'il suivit en 1835, comme chef d'orchestre de ce théâtre. M. Prévost a fourni quelques articles à la *Gazette musicale* de Paris.

PREYSING (HENRI-BALTHAZAR), violoncelliste, né en 1736, fut attaché à la musique de la cour de Gotha, et mourut à Gotha, le 6 octobre 1820, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans. Il a laissé en manuscrit plusieurs compositions pour son instrument.

PRIMAVERA (JEAN-LÉONARD), surnommé *dell' Arpa*, à cause de son habileté sur la harpe, vécut à Naples, vers le milieu du seizième siècle. Il a fait imprimer de sa composition : 1° *Madrigali a cinque e sei voci*, Venise, 1565. 2° *Il primo libro di canzone Napoletane a tre voci*, Venise, 1570, in-4°. 3° *Il secondo libro*, idem, ibid. 4° *Il terzo libro delle Villotte alla Napoletana, a tre voci*, Venise, 1570, in-8°.

PRINCE (LOUIS-NICOLAS LE), curé de l'église paroissiale de Ferrières, de 1668 à 1677, fut d'abord maître de musique de la cathédrale de Lisieux. On a de lui : 1° *Missa sex vocum ad imitationem moduli*, MACULA NON EST IN TE, Paris, Ballard, 1663, in-4°. 2° *Missa quatuor vocum ad imitationem moduli*, TU ES GLORIA MEA, *ibid.*, 1669, in-fol. 3° *Airs spirituels sur la paraphrase de* LAUDATE DOMINUM DE COELIS, à trois voix pareilles, et basse continue, *ibid.*, 1671, in-4° obl.

PRINCE (NICOLAS-THOMAS LE), bibliographe, ancien employé de la bibliothèque royale ; né à Paris, en 1750, est mort à Lagny, le 31 décembre 1818. Au nombre de ses ouvrages on remarque les suivans, relatifs à la musique : 1° Anecdotes des beaux-arts, contenant tout ce que la peinture, la sculpture, la gravure, l'architecture, la littérature, la musique, etc., offrent de plus curieux et de plus piquant chez tous les peuples du monde, depuis l'origine de ces différens arts jusqu'à nos jours, Paris, Bastien, 1776-81, 3 vol., in-8°. 2° Essais historiques sur l'origine et les progrès de l'art dramatique en France, Paris, Belin, 1785, et années suivantes, 3 volumes in-12.

PRINCE (RENÉ LE), frère du précédent, naquit à Paris, en 1753. On a de lui un bon ouvrage intitulé : *Lettres sur les arts du moyen âge*, Paris, 1785, in-12. Le Prince est aussi l'auteur d'une bonne dissertation insérée dans le *Journal encyclopédique* (novembre 1782, pages 489 et suivantes), sous ce titre : *Observations sur l'origine du violon*.

PRINNER (le P. AUGUSTIN), bénédictin bavarois, naquit le 24 mars 1750 à Rœtz, près de Ratisbonne. Il fit ses études musicales et littéraires dans la même ville. Le 10 novembre 1771 il entra au couvent des bénédictins de Michelfeld, où il fut ordonné prêtre le 11 mars 1775. Il mourut le 22 juin 1807, à l'âge de soixante-sept ans. Parmi ses compositions pour l'église, qui sont restées en manuscrit, on remarque des vêpres, des répons et des lamentations en contrepoint d'ancien style.

PRINTZ (WOLFGANG-GASPARD), est surnommé *de Waldthurn*, parce qu'il était né le 10 octobre 1641, dans cette ville du haut Palatinat, sur les frontières de la Bohême. Son père, maître des forêts et receveur des contributions, l'envoya fort jeune à l'école de Vohenstrause, dont l'instituteur lui enseigna la solmisation d'après l'ancienne méthode des muances; mais bientôt après, ce maître eut un successeur qui adopta la nouvelle méthode des sept noms de notes, et la fit apprendre à ses élèves. Printz reçut ensuite des leçons d'orgue de Guillaume Stœckel, bon organiste de Nuremberg. A l'âge de treize ans, il fut mis au collége de Weyden, ville située à une lieue de Waldthurn : là il continua ses études de musique sous la direction de Jean-Conrad Merz, organiste de la chapelle du prince de Saxe-Lauenbourg. Il apprit aussi à jouer du violon, du trombone, et de plusieurs autres instrumens. En 1658, il se rendit à l'université d'Altorff, où il suivit les cours de théologie; pendant le temps qu'il y consacra, il ne put s'occuper de la musique que comme d'un délassement. Né dans la religion luthérienne, il voulut en propager les dogmes dans le Palatinat par des sermons; mais poursuivi par les ordres religieux pour sa propagande, il fut arrêté, mis en prison, et n'obtint sa mise en liberté que sur la promesse de renoncer à la prédication. Il entra alors, en qualité de ténor dans la chapelle du prince électeur Palatin, à Heidelberg. Après y avoir passé une année, il avait l'espoir d'être bientôt nommé *cantor*, lorsqu'une controverse religieuse l'obligea à s'éloigner furtivement à pied; mais il s'égara dans ce voyage, et dénué de ressources, il fut obligé d'accepter l'offre d'un voyageur hollandais qui l'engagea comme valet de chambre, ou plutôt (dit-il lui-même, dans son autobiographie) comme laquais, pour tout faire. Printz visita avec ce voyageur une partie de l'Allemagne, et les villes principales de l'Italie, telles que Venise, Rome et Naples. Au retour, il tomba malade dans un village près de Mantoue, et fut abandonné par son maître. Dès qu'il fut rétabli, il se mit en route à pied, et retourna chez lui par la Bavière. Arrivé à Promnitz, il y donna des preuves de talent, et fut engagé pour remplir les fonctions de maître de chapelle de cette petite cour; mais la guerre qui causa à cette époque tant de ravages dans la Moravie, fit réformer cette chapelle, au mois de janvier 1664, après la mort du comte. Printz accepta alors une place de cantor à Triebel. Le temps qu'il y passa fut, dit-il, le plus heureux de sa vie. Cependant la place plus importante de cantor à Sorau lui ayant été offerte le 15 mai 1665, il se rendit dans cette ville, s'y maria, et y resta pendant dix-sept années. Il paraît qu'il y fut accusé d'ivrognerie, car pour se défendre de cette imputation, il fait, dans sa notice biographique, l'énumération de ses travaux, et démontre qu'il n'aurait pu écrire tant d'ouvrages s'il eût eu le défaut qu'on lui attribuait. En 1682, il obtint le titre de directeur de la chapelle du comte de Promnitz, et en cumula les fonctions avec celles de cantor. Après cinquante-deux ans de séjour à Sorau, il mourut le 13 octobre 1717, à l'âge de soixante-seize ans. Il a laissé sur sa personne et sur ses travaux une longue notice dont Mattheson a extrait celle qu'il a publiée dans son *Ehrenpforte* (p.257-276). Cet écrit est rempli d'inutilités et de niaiseries. Printz en a donné un abrégé à

la fin de son Histoire de la musique; c'est de cet abrégé que Walther s'est servi pour la notice de son Lexique de musique. On y voit que dans l'espace de douze ans, il a composé plus de cent cinquante morceaux de différens genres avec orchestre, et l'on y trouve la liste de tous ses ouvrages historiques, théoriques et didactiques, tant imprimés que manuscrits. C'est à ces derniers travaux que Printz doit aujourd'hui sa réputation. J'en vais donner la liste par ordre chronologique.

1° *Anweisung zur Singekunst* (Instruction concernant l'art du chant). Printz cite trois éditions de cet ouvrage, dans son Histoire de la musique (p. 221), sous les dates de 1666, 1671 et 1685, mais sans indication du lieu de l'impression. Il y a lieu de croire que ces éditions ont paru à Dresde, où les premiers ouvrages de ce musicien ont été imprimés; mais on n'en a pas la preuve, car Walther, Mattheson, Forkel et les autres biographes n'ont eu connaissance de cet ouvrage que par ce que Printz en dit lui-même. Dans le catalogue de la bibliothèque de Forkel, si riche en livres anciens concernant la musique, et qui renfermait tous les autres ouvrages de Printz, on ne trouve pas celui-là. Moi, qui possède aussi tous les livres du même auteur, j'ai fait chercher en vain l'Instruction sur l'art du chant en Allemagne. 2° *Compendium musicæ signatoriæ et modulatoriæ vocalis, das ist : Kurzer Begriff aller derjenigen Sachen, so einem, der die Vocal-music lernen will, zu wissen von nœthen seyn* (Abrégé de la musique vocale écrite et chantée, ou résumé succinct de toutes les choses nécessaires à ceux qui veulent apprendre le chant), Dresde, 1668, in-8° de 109 pages. Une deuxième édition de cet ouvrage a paru à Leipsick, en 1714. La première édition porte la date de 1689; mais les deux derniers chiffres ont été évidemment retournés dans l'impression, et devaient former 68, car cette date est celle que Printz donne lui-même (*loc. cit.*, page 222); il ajoute que ce livre est un de ceux qu'il publia dans les premières années de son séjour à Sorau (*In den ersten Jahren meines neuen Amtes liess ich zwey Tractætyen drucken*, etc.); ce qui ne convient qu'à la date de 1668, et non à celle de 1689. L'ouvrage dont il s'agit est un traité des élémens de la musique, de la solmisation par les deux systèmes des hexacordes et de la gamme complète, et de l'art du chant. C'est surtout par ces dernières parties qu'il se distingue des ouvrages du même genre publiés en Allemagne à la même époque. 3° *Phrynis Mytilenæus, oder Satyrischer Componist, welcher, vermittelst einer Satyrischen Geschichte, die Fehler der ungelehrten, selbgewachsenen, ungeschickten, und unverstændigen Componisten hæflich darstellet, und zugleich lehret, wie ein musikalisches Stuck rein, ohne Fehler, und nach dem rechten Grunde zu componiren und zu setzen sey*, etc. (Phrynis de Mytilène, ou le compositeur satirique qui, au moyen d'une histoire (fiction) critique, expose d'une manière honnête les fautes des compositeurs ignorans, maladroits et peu raisonnables, et qui enseigne en même temps comment doit être composé un morceau de musique pur, sans défaut, et d'après les meilleurs principes, etc.), première partie, Quedlinbourg, 1676, in-4°; deuxième *idem*, *ibid.*, 1677, in-4°. Ces deux parties furent réimprimées à Dresde et à Leipsick, en 1694, in-4°, avec une troisième intitulée : *Phrynidis Mytilenæi oder des Satyrischen Componisten dritter Theil, so in sich hælt unterschiedl. Musikalische Discurse, sonderlich aber von denen Generibus modulandi*, etc. (Troisième partie de Phrynis de Mytilène, ou le compositeur satirique, etc.). Une critique raisonnable, et peut-être trop douce du livre de Printz fut publiée sans nom d'auteur, sous ce titre : *Refutation des Satyrischen Componisten, oder so genannten Phrynis* (Réfutation du Com-

positeur satirique désigné sous le nom de Phrynis), sans nom de lieu (imprimée dans le monde), 1678, 2 feuilles in-4°, réimprimée en 1695. Printz, irrité par cette réfutation, y fit une réponse intitulée : *Declaration oder weitere Erklærung der Refutation des Satyrischen Componisten, oder so genannten Phrynis* (Déclaration ou explication concernant la Réfutation du Compositeur satirique), Cosmopolis, 1679, 48 pages in-4°. Cette faible réponse est réimprimée en tête de la première partie du Compositeur satirique, dans l'édition de 1696. La conception du livre qui avait donné lieu à cette polémique est aussi ridicule que l'exécution est défectueuse. L'auteur suppose que Phrynis de Mytilène, musicien grec dont il est parlé par plusieurs écrivains de l'antiquité, est envoyé chez un maître de musique pour apprendre les élémens de cet art. On lui enseigne d'abord la formation des modes grecs, ou plutôt des tons du plain-chant sous des noms grecs. Puis on lui parle des consonnances et des dissonances ; là il n'est plus question de la théorie des Grecs, à l'égard de la classification des intervalles, mais de celle des modernes, et Printz fait du maître de Phrynis un harmoniste du dix-septième siècle, qui parle du mouvement des consonnances parfaites et imparfaites à peu près dans les mêmes termes que Bononcini et autres écrivains didactiques contemporains de Printz, et avec de fastidieux détails qui prouvent que l'auteur n'avait pas la plus légère notion de la généralisation des principes. La deuxième partie du Compositeur satirique est relative aux proportions dans la mesure du temps musical, aux figures que forment les notes entre elles, à la basse contrainte, à l'harmonie, et à la basse continue. Dans la troisième partie de son livre, Printz traite des proportions numériques des intervalles, du tempérament, du rhythme poétique appliqué à la musique, et des contrepoints conditionnels en vogue dans les écoles dégénérées du dix-septième siècle. Tout cela est rempli de futilités, de pensées de mauvais goût, et de bavardages vides de sens. Par exemple, au lieu de dire en quelques mots, et de démontrer par de courts exemples, les motifs de la règle qui défend les successions de quintes directes, Printz emploie six pages à conter comme quoi Phrynis ayant fait une mélodie, fut invité par son maître à la mettre en harmonie d'abord à deux parties, puis à trois, écrivit les deux premières parties en tierces, puis la troisième à la tierce de la seconde, et de là résulta une suite de quintes avec la première partie, déchirante pour l'oreille. Alors Phrynis se désola, et voulut prendre la résolution de ne plus faire d'harmonie en musique. Dans un autre endroit, Phrynis ayant fait une faute, reçoit un soufflet de son maître ; la violence du coup lui fait heurter la tête de son voisin, qui heurte à son tour une troisième personne, dont la tête va frapper le mur : le fou rire prend à tout le monde sur le quadruple effet du soufflet, et le maître fait une longue dissertation sur l'analogie des dissonances qui heurtent désagréablement plusieurs sons, avec le soufflet qui se fait sentir à plusieurs personnes. Un style plat et misérable répond à la nature des idées. Et pourtant on trouve à chaque pas dans ce mauvais livre les preuves d'un savoir étendu, non-seulement en musique, mais en beaucoup de choses dont la connaissance n'est pas ordinaire aux musiciens. 4° *Musica modulatoria vocalis, oder manierlich und zierliche Sing-Kunst, in welcher alles, was von einem guten Sænger erfordert wird, gründlich und auf das deutlich gelehret und vor Augen gestellet wird*, etc. (Musique vocale figurée, ou art du chant agréable et élégant, etc.), Schweidnitz, Okel, 1678, in-4° de 79 pages. Cet ouvrage n'est, sous quelques rapports, que le développement du deuxième du même auteur, et peut-être aussi du premier. 5° *Exercitationes musicæ theo-*

retico-practicæ de concordantiis singulis, das ist musikalische Wissenschafft und Kunst-Ubungen von jedweden Concordantien, etc. (Exercices de musique curieuse théorico-pratique sur toutes les consonnances, c'est-à-dire, science musicale et exemples d'art concernant chaque intervalle consonnant, etc.), Dresde, 1689, in-4°. Cet ouvrage a paru par parties séparées en nombre égal à celui des consonnances, et à différentes époques. La première, concernant l'unisson, a été publiée à Francfort et à Leipsick, 1687, en 32 pages; la seconde, sur l'octave (en 55 pages) a vu le jour dans la même année, ainsi que la troisième, relative à la quinte (en 52 pages). Le cahier qui concerne la quarte a été publié en 1688 (46 pages), ainsi que celui qui est relatif à la tierce majeure (en 32 pages). En 1689 Printz a publié les parties qui concernent la tierce mineure (en 32 pages), la sixte majeure (en 28 pages), et la sixte mineure (en 30 pages). Le cahier d'introduction à la connaissance générale des intervalles a paru dans la même année, avec le titre de tout l'ouvrage rapporté précédemment. Le plan du livre de Printz était neuf à l'époque où il l'écrivit. Il examine d'abord chaque intervalle sous le rapport de ses proportions numériques, puis fait le dénombrement de toutes les manières dont il peut être formé, puis enfin analyse toutes les circonstances de son emploi dans la pratique. Malheureusement, au milieu de quelques bonnes choses, Printz a placé beaucoup d'inutilités, comme dans tous ses ouvrages. 6° *Historische Beschreibung der edelen Sing und Kling-Kunst, in welcher derselben Ursprung und Erfindung, Fortgang, Verbesserung, unterschiedlicher Gebrauch, wunderbare Würckungen, mancherley Feinde, und zugleich berühmteste Ausüber von Anfang der Welt bis auff unzere Zeit in mæglichster Kürtze erzehelt und vorgestellet werden* (Description historique du noble art du chant et de la musique, etc.), Dresde, 1690, in-4° de 223 pages. Toute la première partie de cet ouvrage est de peu de valeur, car Printz n'y est que le compilateur de documens et de traditions vulgaires qu'il accepte sans examen; mais dès le douzième chapitre, le livre devient plus intéressant, à cause des renseignemens qu'il renferme concernant les musiciens allemands du dix-septième siècle.

Printz avait écrit plusieurs autres traités de musique dont il perdit les manuscrits, avec tous ses livres, par un incendie qui éclata à Sorau le 2 mai 1684, ou qui sont restés entre les mains de ses amis. Les titres de ces ouvrages étaient ceux-ci: 1° *Idea boni compositoris*, en neuf livres. 2° *Musici defensi*. 3° La quatrième partie du Compositeur satirique. 4° *De circulo quintarum et quartarum*, en deux parties. 5° Histoire de la musique, en latin. 6° *Musica arcana*, en plusieurs parties. 7° Promenade du compositeur satirique, à Holiarden, en allemand. 8° *Erotemata musicæ Schelianæ*. 9° *Erotemata musicæ Pezoldianæ*. 10° *Musica theoretica signatoria*. 11° *Musica theoretica didactica*. 12° *Analecta musica historica curiosa*. 13° *De stylo recitativo*. 14° *Melopœia, sive musica poetica integra*. 15° *De instrumentis in toto orbe musicis*. Printz assure (*Hist. Beschr. der Sing- und Kling-Kunst*, page 223, § 33) que son Histoire de la musique, en latin, était en 1690 entre les mains de son éditeur Jean-Christophe Miethe, à Dresde, qui allait la livrer à l'impression; cependant elle n'a point paru, et l'on ignore ce qu'est devenu le manuscrit. A l'égard des autres ouvrages cités précédemment, ils étaient sans doute contenus dans deux grands volumes in-4°, écrits de la main de Printz, qui ont péri dans l'incendie du château, à Copenhague, le 26 février 1794.

PRINTEMPS (H.), né à Lille, vers 1802, fit ses premières études de musique en cette ville, et se rendit à Paris en 1820.

Admis au Conservatoire, il devint élève de l'auteur de cette Biographie, pour la composition, et apprit sous sa direction le contrepoint et la fugue. De retour à Lille en 1825, il s'y livra à l'enseignement du piano; mais une maladie de langueur le conduisit au tombeau vers 1830. Il a publié quelques œuvres de musique pour le piano, entre autres un thème varié, à Lille, chez Bœhm, et une fantaisie sur un thème de Mme Gail, op. 5, Paris, Ph. Petit.

PRIOLI (JEAN), maître de chapelle de l'empereur Ferdinand II, au commencement du dix-septième siècle, est connu par les ouvrages suivans : 1° *Motetti a quattro et cinque voci*, lib. I, Venise, 1618, in-4°. 2° *Misse a 8 e 9 voci*, ib., 1624. 3° *Delicie musicali*, Vienne, 1625. On trouve aussi quelques morceaux de sa composition dans la collection intitulée : *Bergam. Parnassus music. Ferdinandæus*, Venise, 1615, in-4°.

PRIXNER (le P. SÉBASTIEN), né à Ratisbonne, en 1744, fit ses premières études littéraires dans cette ville, et apprit la musique à Saint-Éméran. En 1763, il prononça ses vœux dans ce monastère : il y fut ordonné prêtre cinq ans après, et mourut le 25 décembre 1799. Il a laissé en manuscrit neuf messes à quatre voix, des motets et des pièces d'orgue. Le P. Prixner a fait imprimer un petit écrit intitulé : *Kann man nicht in zwei oder drei Monaten die Orgel gut und regelmæssig schlagen lernen?* (Ne peut-on pas apprendre en deux ou trois mois à bien jouer de l'orgue?), Landshut, Hagen (sans date), in-8°.

PROBUS (....), pasteur protestant, à Rotterdam, vers le milieu du dix-huitième siècle, a écrit un livre intitulé : *Vertoog over den nuttig Gebruik en ontstichtend misbruik van het Psalmgezang in den openbaaren Godsdienst der Protestanten* (Exposé de l'utile usage et de l'abus scandaleux du chant des psaumes dans les églises protestantes), Rotterdam, Kornelis de Veer, 1766, in-4°.

PROBST. *Voyez* le supplément.

PROCH (HENRI), né le 22 juillet 1809, à Vienne, a montré dès ses premières années d'heureuses dispositions pour la musique. A l'âge de treize ans, il a reçu des leçons de Joseph Benesch pour le violon, sur lequel il a acquis une habileté remarquable. Il s'est fait connaître avantageusement dans ces derniers temps par beaucoup de chants avec accompagnement de divers instrumens, particulièrement de piano, violoncelle et cor, op. 1, 3, 4, 5, 6, 11, 14, 17, 18, 19, 21, 22, 28, 29, 31, 34, 38, 46, etc., Vienne, Diabelli; deux messes avec orchestre, des graduels et offertoires, des ouvertures, des quatuors de violon, dont il n'a publié qu'un seul, op. 12, Vienne, Leidesdorff, et des morceaux concertans pour le violon.

PROCKSCH (GASPARD), clarinettiste allemand, fut attaché au service du prince de Conti vers 1779. Il a fait graver à Paris : 1° Six trios pour clarinette, violon et basse. 2° Six solos pour clarinette. 3° Six duos pour deux clarinettes.

PROCLUS, philosophe grec, né le 8 février 412 de l'ère chrétienne, vraisemblablement à Constantinople, suivit d'abord les leçons du grammairien Orion et du rhéteur Leonas, puis étudia la philosophie sous Olympiodore et sous Hieron, à Alexandrie. Il mourut le 17 avril 485, après avoir enseigné longtemps la philosophie avec distinction. Parmi ses nombreux ouvrages, dont nous n'avons qu'une partie, on remarque le commentaire sur le *Timée* de Platon, où il traite de la doctrine des nombres appliquée à la musique. Ce morceau se trouve dans les éditions des œuvres de Platon publiées en 1534 et 1566, in-fol. A l'égard du Commentaire sur les Harmoniques de Ptolémée qui lui est attribué par le *Dictionnaire historique des musiciens* (Paris, 1810), il ne lui appartient pas.

PROFE (AMBROISE), né à Breslau, dans les dernières années du seizième siècle, fut nommé le 8 mars 1617 organiste à l'é-

glise Sainte-Élisabeth, et le 18 octobre de la même année, *cantor* à Jauer, près de la capitale de la Silésie. Il remplissait encore les fonctions de ces places en 1649. On ne sait rien de plus sur ce musicien de mérite. On a de lui un traité des élémens de la musique et de la solmisation sans muances, d'après les sept noms de notes, sous ce titre : *Compendium musicum, darin gewiesen wird, wie ein Junger Mensch, in weniger Zeit, leichlicht und mit geringer Mühe, ohne einige Mutation, mœge singen lernen,* Leipsick, 1641, in-4° de 8 feuilles. Un extrait de cet ouvrage a été imprimé en 1649, avec le corollaire de la collection publiée par Profe, sous ce titre : *Geistliche Concerte und Harmonien verschiedener Komponisten für* 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 *und mehrere Stimmen, mit und ohne Violinen* (Concerts et harmonies spirituelles de différens compositeurs pour 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 et un plus grand nombre de voix, avec et sans violons), première partie, Leipsick, 1641, in-4°; deuxième *idem, ibid.*; troisième *idem, ibid.*, 1642; quatrième *idem, ibid.*, 1646. Cette dernière partie fut suivie du *Corollarium Collectaneonum variorum*, Leipsick, 1649, dédié au duc de Saxe, Guillaume. Profe est aussi auteur de chansons morales intitulées *Musikalischen Moralien,* Leipsick, 1639, in-4°.

PROMBERGER (JEAN), facteur de pianos, à Vienne, naquit à Kuffulek dans le Tyrol, le 25 juin 1779. A l'âge de seize ans il entra en apprentissage chez un menuisier à Vienne; mais la vue d'un piano lui révéla sa vocation, et lui fit quitter la menuiserie pour entrer chez Müller, renommé pour la fabrication de cet instrument dans la capitale de l'Autriche. Après s'être livré au travail avec ardeur, il épousa la veuve du facteur d'instrumens Schweighofer, et donna à sa fabrique une extension considérable. L'invention d'un instrument, auquel il donna le nom de *Sirenion,* le fit connaître avantageusement. En 1828, il fit, avec son fils, un voyage pour faire entendre cet instrument à Prague, Dresde, Leipsick et Berlin : partout il reçut des félicitations sur son invention. Ses pianos ont été estimés en Allemagne. Une longue et douloureuse maladie l'a conduit au tombeau, le 25 juin 1834.

PROMBERGER (JEAN), fils du précédent, est né à Vienne, le 15 septembre 1810. Devenu habile pianiste après avoir pris des leçons de Ries, frère du compositeur, et de Charles Czerny, il a fait aussi plus tard un cours de composition sous la direction du chevalier de Seyfried. En 1828, il a accompagné son père dans ses voyages pour faire entendre le *Sirenion,* et a fait admirer la délicatesse de son jeu sur cet instrument. Il est maintenant fixé à Vienne, en qualité de professeur de piano, et publie chaque année quelques morceaux de sa composition pour cet instrument, dans le style brillant et léger.

PRONOMUS, musicien, né à Thèbes en Béotie, imagina des flûtes avec lesquelles on pouvait jouer dans les modes éolien, lydien et dorien, qui exigeaient auparavant autant d'instrumens différens.

PRONY (GASPARD-FRANÇOIS-MARIE RICHE, baron DE), savant ingénieur et géomètre, naquit à Chamelet (Rhône), le 12 juillet 1755. Son père, conseiller du parlement de Dombes, lui fit donner une brillante éducation. Admis à l'école des ponts et chaussées en 1776, il obtint le titre de sous-ingénieur en 1780. Après avoir rempli ses fonctions dans plusieurs provinces de France, il fut rappelé à Paris, et chargé par le ministre de travaux importans qui lui valurent l'estime des savans. Au nombre des immenses résultats de ces travaux, on doit placer les grandes tables logarithmiques et trigonométriques, en dix-sept volumes in-folio, qu'il calcula et dressa par ordre du gouvernement : ouvrage colossal qui n'a point encore vu le jour, bien que l'Angleterre

ait offert au gouvernement français de payer la moitié des frais de l'impression. Le 24 août 1798, Prony fut nommé inspecteur général des ponts et chaussées, et directeur de l'école, le 4 octobre suivant. Employé successivement dans diverses parties de la France, en Italie et en Espagne, par Napoléon, pour de grands travaux, il s'acquitta de toutes ses missions en homme supérieur. Nommé professeur à l'école polytechnique, il ne cessa ses leçons qu'après la restauration, mais il resta attaché à cette école, en qualité d'examinateur. Louis XVIII l'avait nommé officier de la Légion d'honneur en 1814; en 1816 il le fit chevalier de l'ordre de Saint-Michel, et le 25 juin 1828, Prony reçut le titre de baron. Devenu membre de l'Institut, à la création de cette société savante, il fut associé à la Société royale de Londres en 1820, et fit partie de presque toutes les Académies de sciences de l'Europe. Il est mort à Paris dans l'été de 1839. Les ouvrages de mathématiques publiés par ce savant géomètre ne sont point du ressort de cette biographie; il n'y est cité que pour quelques écrits relatifs à la musique. Il aimait passionnément cet art et le cultivait avec succès. La harpe était l'instrument qu'il préférait et dont il jouait habituellement. C'est ce goût particulier, et les connaissances qu'il avait dans les principes de sa construction, qui l'ont dirigé dans son *Rapport sur la nouvelle harpe à double mouvement,* lu à l'Institut en 1815, et imprimé dans la même année (Paris, Didot, deux feuilles in-8°). C'est le même penchant qui a fait écrire par Prony sa *Note sur les avantages du nouvel établissement d'un professorat de harpe à l'école royale de musique et de déclamation,* Paris, Didot, 1825, in-4° de 12 pages. L'ouvrage le plus important de Prony, en ce qui concerne la musique, est celui qui a pour titre : *Instruction élémentaire sur les moyens de calculer les intervalles musicaux, en prenant pour unités ou termes de comparaison, soit l'octave, soit le douzième d'octave, et en se servant de tables qui rendent ce calcul extrêmement prompt et facile. Formules analytiques pour calculer le logarithme acoustique d'un nombre donné, et réciproquement; progressions harmoniques; autres formules relatives à l'acoustique musicale, avec des applications aux instrumens de musique; détermination du son fixe,* etc., Paris, F. Didot, 1822, in-4° de 112 pages avec deux tableaux. Prony fait usage dans cet écrit de logarithmes binaires, déjà indiqués par Euler.

PROPIAC (CATHERINE-JOSEPH-FERDINAND GIRARD DE), littérateur et musicien, naquit vers 1760, en Bourgogne, d'une famille noble. En 1791, il émigra, servit dans l'armée du prince de Condé, et obtint le croix de Saint-Louis. Après avoir demeuré longtemps à Hambourg, il profita des événemens du 18 brumaire pour rentrer en France, et obtint la place d'archiviste du département de la Seine. Il mourut à Paris, le 1er novembre 1823, d'une attaque d'apoplexie foudroyante, à l'âge de soixante-trois ans. Propiac a publié beaucoup de livres élémentaires, d'abrégés, de traductions et de romans. Comme musicien il s'est fait connaître par les opéras-comiques suivants : 1° *Isabelle et Rosalva*, à la Comédie italienne, 1787. 2° *Les trois Déesses rivales*, 1788. 3° *La Continence de Bayard,* 1790. Ce dernier ouvrage a eu du succès. 4° *La fausse Paysanne,* en un acte, 1790. Propiac a publié aussi de jolies romances dont la poésie était de Mme Perrier, femme d'un esprit distingué : on en a publié plusieurs dans le *Chansonnier des Grâces.*

PROT (FÉLIX-JEAN), né à Senlis, en 1747, vint jeune à Paris, reçut des leçons de violon de Desmarais, et apprit l'harmonie sous la direction de Gianotti. En 1775, il entra comme alto à la Comédie-Française, et pendant quarante-sept ans il occupa cette place. Retiré en 1822,

avec la pension acquise par ses services, il n'en jouit pas longtemps, car il mourut au commencement de l'année 1823, à l'âge de 76 ans. Prot a donné à l'Opéra-Comique de la foire Saint-Laurent *Le Bal bourgeois,* en un acte, et à la Comédie italienne *Les Réveries*, en 1779, et *Le printemps*, en 1787. Prot a aussi publié en musique instrumentale : 1° Symphonie concertante pour 2 altos, Paris, Lachevardière. 2° Six duos concertans pour 2 altos, Paris, Leduc. 3° Duos pour 2 violons, livres 1, 2, 3, 4, chacun de six, Paris, Imbault. 4° *Idem*, livres 5, 6, 7, 8, chacun de six, Paris, Sieber. 5° Duos très-faciles pour 2 violons, op. 15 et 17, *idem*. 6° Six duos dans le genre des symphonies concertantes, op. 18, *ibid*.

PROTA (JOSEPH), né à Naples en 1699, étudia la composition au Conservatoire *Dei poveri di Giesu Cristo,* et ensuite à celui de *la Pietà*, sous la direction d'Alexandre Scarlatti. Il succéda ensuite à son maître en qualité de professeur au Conservatoire de *la Pietà*. Il eut la gloire d'être le premier maître de Jomelli. Prota a écrit plusieurs opéras; celui qui a pour titre *Gli Studenti* eut quelque succès.

PROVEDI (FRANÇOIS), littérateur italien, qui vécut vers le milieu du dix-huitième siècle, a fait imprimer dans le premier volume de la *Raccolta d' opuscoli scientifici e filologici* (Venise, 1754, in-8°, pages 345-451), une comparaison de la musique ancienne et de la moderne (*Paragone della musica antica e della moderna*), en quatre dissertations, dont la première contient un abrégé de l'histoire de cet art.

PRUDENCE (BERTRAND), *voyez* BERTRAND (PRUDENCE). J'ajouterai à ce que j'en ai dit, que le poème sur la musique de ce moine est composé de 170 vers latins. Le numéro sous lequel il se trouve maintenant à la bibliothèque royale de Paris est 2627.

PRUMIER (ANTOINE), né à Paris le 2 juillet 1794, entra au Conservatoire en 1811 pour y suivre le cours d'harmonie de Catel, obtint le second prix de cette science après un an d'étude, et fut nommé répétiteur du cours l'année suivante. Élève de Naderman et de Bochsa pour la harpe, il a succédé au premier de ces artistes en qualité de professeur de harpe au Conservatoire, dans l'été de 1835, et en remplit depuis ce temps les fonctions. M. Prumier a publié environ soixante œuvres de fantaisies, de rondeaux et de thèmes variès pour la harpe, chez les différents éditeurs de musique de Paris.

PRYNNE (GUILLAUME), jurisconsulte anglais, né à Swanswick, dans le comté de Somerset, en 1600, fit ses études à l'université d'Oxford, et au collége de jurisprudence de Lincoln-Inn, à Londres. Entré dans la secte des puritains, il en fut un des plus vigoureux champions, et en même temps le martyr, car le parti de la cour le fit condamner à d'énormes amendes, à des peines infamantes et à la prison perpétuelle. Il subit ces mauvais traitemens avec un rare courage, recouvra sa liberté après la révolution de 1640, fut membre du parlement à deux reprises, mais continua d'être en butte à d'autres persécutions qui n'eurent de terme que sa mort, arrivée le 24 octobre 1669. Il a écrit un nombre immense de livres, ouvrages oubliés, parmi lesquels on remarque celui qui a pour titre : *Histrio mastix* (Le fouet des comédiens), Londres, 1633, in-4° de 1000 pages, où il attaque avec violence la musique, et surtout le chant des pièces de théâtre.

PRZIBIL (....), compositeur de la Bohême, a vécu probablement dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, et fut directeur du chœur de l'église de Raudnitz, où l'on trouve de sa composition 6 messes, 4 litanies, 1 *Salve Regina*, 1 *Ave Regina*, et 4 *Alma Redemptoris* en manuscrit.

Un autre musicien du même nom, actuellement vivant à Prague, y a fait im-

primer, chez Berra, quelques œuvres pour la flute.

PSELLUS (MICHEL), écrivain grec du moyen âge, naquit à Constantinople de parens consulaires, et vécut sous le règne de Constantin Ducas, qui gouverna l'empire depuis l'an 1059 jusqu'en 1067. Cet empereur le choisit pour précepteur de son fils Michel Ducas, qui régna de 1071 à 1078. Parmi le grand nombre d'ouvrages qu'il écrivit et qui sont indiqués par Gesner (*Bibl.*, p. 608) et par Allacci (*de Psellis, XXXIII*, p. 23 ad 60), on en trouve un intitulé *Quadrivium*, qui traite des quatre sciences mathématiques, l'arithmétique, la musique, la géométrie et l'astronomie. Le traité de musique contient une exposition des principes théoriques selon le système de Pythagore : il est remarquable surtout par la clarté. Le texte grec de Psellus fut publié pour la première fois par Arsenius, archevêque de Monimbasa, en Morée, sous ce titre : *Opus in quatuor mathematicas disciplinas, arithmeticam, musicam, geometriam et astronomiam, græce*, Venise, 1532, in-8°, et réimprimé à Paris en 1545. La première traduction latine, faite par Guillaume Xylander, parut sous ce titre : *Perspicuus liber de quatuor mathematicis scientiis, arithmetica, musica, geometria et astronomia, græce et latine nunc primum editus*, Bâle, 1556, in-8°, et fut réimprimée à Leyde en 1647. Il y a trois autres versions latines; la première, par Élie Vinet, contenant l'arithmétique, la musique, la géométrie de Psellus, et le Traité de la sphère de Proclus, a été publiée à Paris, en 1557, in-8°; la seconde, sans nom d'auteur, et à laquelle on a joint le texte grec, a paru à Wittemberg, en 1560; et la troisième, par Lambert Alard, prédicateur à Brunsbuttel, se trouve à la fin de son traité *De veterum musica*, Schleusing, 1636, in-12. Mitzler a aussi donné une traduction allemande de la musique de Psellus, avec les notes de Xylander dans le tome III de sa Bibliothèque musicale, part. 2, p. 171. Le savant Morelli, bibliothécaire de Saint-Marc, à Venise, a publié un opuscule inédit de Psellus, intitulé : Προλαμβανόμενα εἰς τὴν ῥυθμικὴν ἐπιστήμην avec les élémens rhythmiques d'Aristoxène, Venise, 1785, in-8° (*voyez* MAHN, *Diatribe de Aristoxeno*, page 15). C'est à tort que quelques manuscrits attribuent à Pachymères (*voyez* ce nom) le traité des quatre sciences mathématiques qui appartient à Psellus.

PTOLÉMÉE (CLAUDE), célèbre astronome grec, n'est pas né à Péluse, comme on le pense communément; mais la critique qui a démontré l'erreur à cet égard, n'a pu fixer exactement le lieu où ce savant a vu le jour. La même incertitude règne sur les événemens de sa vie, car on ignore même où il a fait ses observations astronomiques, si toutefois celles dont il parle lui appartiennent. Tout ce qu'on sait positivement, c'est qu'il vécut après la dernière observation astronomique consignée dans son *Almageste*, et qui répond au 22 mars 141 de notre ère. C'est donc par ses ouvrages que Ptolémée est particulièrement connu, et bien que des doutes se soient élevés à l'égard de ses droits sur quelques-uns, on est maintenant persuadé que la plupart lui appartiennent. Ils lui ont fait une si grande renommée, que ses successeurs immédiats lui ont donné le nom de *Divin*. Les titres de cette renommée ont été savamment discutés par des critiques modernes, et ce n'est pas dans un livre du genre de celui-ci qu'ils peuvent être examinés de nouveau : il n'y peut être question que du traité de musique connu sous le nom de Ptolémée. Ce traité, dont la plupart de grandes bibliothèques renferment des manuscrits, a pour titre : Κλαυδίου Πτολεμαίου Ἁρμονικῶν Βιβλία Γ. (Les trois livres des harmoniques de Claude Ptolémée). Gogavin ou Gogava (*voyez* ce nom) est le premier qui publia cet ouvrage, non dans la langue originale, mais dans une version latine assez médio-

cre, qui parut en 1562, à Venise. Meibomius a fort maltraité cette traduction dans la préface de son *Aristoxène*, disant que celui qui l'a faite ignorait la musique, n'avait qu'une connaissance imparfaite du grec, et manquait de jugement. Wallis a été plus indulgent, et a rejeté une partie des fautes du traducteur sur les manuscrits défectueux dont il s'est servi. Kepler nous apprend, dans l'appendix de ses *Harmonices Mundi*, libri V, que vers 1609 il avait commencé une traduction des Harmoniques de Ptolémée, d'après un manuscrit qu'il possédait, et qu'il l'avait poussée jusqu'au 7e chapitre du 2e liv., mais que ses autres travaux ne lui avaient pas laissé le temps nécessaire pour achever cette version. Près d'un siècle après Gogava, Marc Meibomius (*voyez* ce nom) promit, dans la préface de sa collection d'auteurs grecs sur la musique, de publier aussi le traité des Harmoniques de Ptolémée, mais il ne tint pas cet engagement envers le public. Le savant géomètre anglais Wallis fit enfin paraître le texte grec de ce traité, avec une bonne traduction latine, d'après onze manuscrits tirés des bibliothèques d'Angleterre, ou que Isaac Vossius lui avait envoyés de Leyde. L'ouvrage, accompagné de notes et d'un *Appendix de Veterum Harmonica ad hodiernam comparata*, parut d'abord en un volume in-4°, sous ce titre : *Claudii Ptolemæi Harmonicorum libri tres. Ex cod. Mss. undecim, nunc primum græce editus*, Oxonii, 1680 ; puis fut réimprimé dans le troisième volume des œuvres mathématiques de Wallis, avec le commentaire de Porphyre sur le même ouvrage, et le traité de musique de Manuel Bryenne, publiés pour la première fois en grec et en latin (Oxford, 1699, in-fol.). Malgré le mérite incontestable de ces éditions, il est à regretter que Wallis n'ait pu consulter d'autres manuscrits que ceux dont il s'est servi, car tous ceux-ci sont du seizième siècle et sortent de la même source. Les manuscrits de la bibliothèque royale de Paris, particulièrement le n° 2450, du quatorzième siècle, avec des notes marginales et des scholies interlinéaires, le n° 2451, du quinzième siècle, et le n° 2453, bon manuscrit du commencement du seizième avec des scholies, lui auraient fourni en plusieurs endroits un texte plus correct, et des éclaircissemens sur des passages qu'il n'a pas bien entendus.

Plusieurs auteurs, parmi lesquels on remarque Bede (*in Musica theorica*, tome I, op. page 346), et Meursius, dans ses notes sur Nicomaque (page 185), ont considéré Ptolémée comme pythagoricien, à l'égard de sa doctrine harmonique; mais Fabricius a fort bien remarqué (*Biblioth. Græc.*, t. III, page 440) qu'il suffit de lire ses attaques contre Architas et les autres pythagoriciens, pour avoir la preuve qu'il n'est point de leur école. Il me semble que les premières phrases du Traité des harmoniques démontrent que Ptolémée s'est proposé de fonder une doctrine éclectique dans laquelle il faisait entrer les principes opposés de Pythagore et d'Aristoxène, s'efforçant de démontrer que chacun avait un objet et un mode d'action différens. Voici ses paroles : « Les deux criteriums de l'harmonie sont « l'ouïe et la raison, agissant l'une et « l'autre de manières différentes; car « l'ouïe juge selon la matière et la sensa- « tion, et la raison, selon la forme et la « cause [1]. » Cette doctrine, absolument différente de celle de tous les autres écrivains grecs sur la musique, donne au livre de Ptolémée une importance considérable, indépendamment des autres considérations qui en relèvent le mérite à nos yeux. Porphyre a fait une sévère et savante critique de cette doctrine dans son

[1] Καὶ κριτήρια μὲν ἁρμονίας, ἀκοὴ καὶ λόγος. Οὐ κατὰ τὸν αὐτὸν δὲ τρόπον. Ἀλλ᾽ ἡ μὲν ἀκοὴ, παρὰ τὴν ὕλην καὶ τὸ πάθος. Ὁ δὲ λόγος, παρὰ τὸ εἶδος καὶ τὸ αἴτιον. Cl Ptolem. Harmon. Lib. I. Cap. I.

long Commentaire sur le premier chapitre du premier livre du Traité des harmoniques : c'est un morceau qui mérite d'être lu avec attention.

L'analyse de la critique fondée que fait Ptolémée de la théorie des pythagoriciens pour la formation et la classification des consonnances (*Harmon.*, lib. I, cap. 5 et 6), ainsi que des erreurs où il se laisse lui-même entraîner (cap. 7 et seq.) serait trop étendue pour trouver place ici : on la trouvera dans les notes de la première partie de ma *Philosophie de la musique*. Euler a fait à ce sujet de bonnes remarques, dans les paragraphes 16, 17, 18 et 19 du 4e chapitre de son *Tentamen novæ theoricæ musicæ;* mais lui-même s'est égaré par un autre faux principe. Ce qu'on ne peut refuser à Ptolémée, et ce qui seul assurerait une grande importance à ses travaux sur la musique, c'est d'avoir introduit le premier les nombres 5 et 6 dans le calcul des intervalles, et, par là, d'avoir donné la mesure des tierces (lib. I, cap. 10); car on sait que les calculs de Pythagore n'embrassaient que les proportions de l'octave, 2 : 1, et la quinte, 3 : 2, et de la quarte, 3 : 4. Mais Ptolémée ne considéra les intervalles de tierces majeure et mineure que comme des dissonances, tandis qu'il fait une classe intermédiaire entre les consonnances et les dissonances pour le ton majeur (le seul qu'il connût), dont la proportion est comme on sait, 8 : 9 (cap. 7). Il est remarquable que depuis Ptolémée jusqu'à Euler, aucun nouveau nombre premier n'a été introduit dans la musique, comme l'expression d'un intervalle naturellement admissible dans l'harmonie : encore est-il certain que les mémoires de ce grand géomètre sur la nécessité de l'introduction du nombre 7 dans la théorie de l'harmonie moderne [1], n'ont pas été compris jusqu'à cette heure. Les proportions de Ptolémée, adoptées au seizième siècle par Zarlino, sont devenues les bases de la théorie mathématique de la musique, et n'ont trouvé d'adversaires que dans les partisans de la progression arithmétique (*voyez* Lévens, Ballière, Jamard, Sorge), et dans les abbés Roussier et Requeno (*voyez* ces noms). De ceux-ci, le premier n'admettait de réel pour les proportions des intervalles que le produit de la progression triple, et l'autre, que la division égale des douze demi-tons de l'octave.

Le deuxième livre du traité de musique de Ptolémée a pour objet principal la constitution de la tonalité de la musique grecque. Il y propose (chap. 9 et suiv.) la réforme de cette tonalité, en réduisant à sept les quinze modes de l'ancienne musique. Ces modes, placés dans leur ordre, en commençant par le plus grave, sont l'hypolydien, l'hypophrygien, l'hypodorien, le dorien, le phrygien, le lydien, le le mixolydien, et suivant l'ordre de tons modernes, le dorien (*la*), l'hypolydien (*si*), l'hypophrygien (*ut*), l'hypodorien (*re*), le mixolydien (*mi*), le lydien (*fa*), et le phrygien (*sol*). Nous ignorons l'opinion qu'on s'est faite de cette réforme au temps de Ptolémée, car le Commentaire de Porphyre (*voyez* ce nom) sur son Traité des harmoniques, s'arrête au septième chapitre, et le reste est perdu pour nous. Boëce (*De musica,* lib. IV, cap. 17) émet l'opinion que Ptolémée adopta plus tard un huitième mode qui aurait été l'hypermixolydien ; mais en cela il s'est trompé, car si Ptolémée parle de huit modes ou tons, au commencement du dixième chapitre du second livre de ses Harmoniques, c'est pour constater que de son temps ces tons ou modes étaient déjà réduits à huit, et non pour adopter ce nombre, car il propose de le fixer à sept, précisément parce que le mode hypermixolydien n'est que l'hypolydien transporté à

[1] *Conjecture sur la raison de quelques dissonances généralement reçues dans la musique.* Mémoires de l'Académie de Berlin, 1764. *Du véritable caractère de la musique moderne.* Ibid.

une octave supérieure. François-Haskins-Eyles Stiles, à qui l'on doit un bon travail sur les modes de l'ancienne musique grecque (*Philosoph. Transact.*, ann. 1760, tom. 51), a assez bien compris la disposition tonale de ceux de Ptolémée; mais il en donne un fausse idée, en attribuant à tous la même corde grave, au lieu d'indiquer la note moderne correspondante à cette corde pour chaque mode. On trouve aussi un bon morceau sur les modes de Ptolémée dans le livre de Charles Davy intitulé *Letters upon subjects of literature* (tome II, pages 415 et suiv.); mais parmi les modernes, Perne (*voyez* ce nom) est celui qui a le mieux entendu ce sujet, et qui l'a le mieux exposé.

La plus grande partie du troisième livre des Harmoniques a été employée par Ptolémée à l'exposition du système pythagoricien de l'Harmonie universelle; il y traite (depuis le chapitre neuvième jusqu'au seizième) des concerts que forment entre eux les astres. L'illustre mathématicien et astronome Kepler, séduit par la lecture de ce livre, a traité le même sujet dans ses *Harmonices mundi*. Dans l'appendice de cet ouvrage, il se félicite d'avoir surpassé son modèle; et malgré les erreurs où il s'est laissé entraîner, on ne peut nier que sa prétention ne soit fondée. car c'est dans ce livre qu'il a donné sa règle célèbre des carrés des révolutions et des cubes des distances. Macrobe avoue, dans le dix-neuvième chapitre du Commentaire sur le *Songe de Scipion*, que ce qu'il dit de l'harmonie universelle est emprunté à Ptolémée.

Meibomius a reproché de l'obscurité au style de Ptolémée (*Epist. de Scriptor. variis musicis,* apud Epist. Marg. Gudii, page 57), qui manque en effet de clarté en plusieurs endroits. Wallis n'a pas toujours triomphé des difficultés que lui offrait le texte des Harmoniques, particulièrement à l'égard des modes, où il est tombé dans quelques erreurs considérables. Bouillaud a rapporté quelques passages de ce traité dans des notes sur Théon de Smyrne, et les a éclaircis. Son travail n'a pas été inutile à Wallis.

PUCCINI (JACQUES), né à Lucques, en 1712, étudia la musique à Bologne, sous la direction de Caretti, maître de la basilique de Saint-Pétrone. De retour dans sa ville natale en 1739, il y obtint le titre de maître de chapelle de la république de Lucques. Il mourut en 1781 dans cette ville. Son talent sur l'orgue et ses compositions pour l'église lui firent une honorable réputation. On cite particulièrement avec éloge le service solennel qu'il a écrit pour la fête de l'exaltation de la Sainte-Croix.

PUCCINI (ANTOINE), fils du précédent, naquit à Lucques en 1747, et fit, comme son père, ses études musicales dans l'école de Caretti, à Bologne. En 1781 il succéda à son père dans la place de maître de chapelle de la république de Lucques. Parmi ses compositions de musique religieuse, on remarque la messe de *Requiem* qui fut exécutée en 1789 pour le service funèbre de l'empereur Joseph II. Il a écrit aussi quelques opéras dont on n'a pas conservé les titres.

PUCCINI (ANGE), violoniste, est né à Livourne en 1781. Son compatriote Vanacci fut son premier maître; puis il alla continuer l'étude du violon à Florence, sous la direction de Tinti, et reçut dans la même ville quelques leçons de contrepoint de Zingarelli. De retour à Livourne, il acheva de s'instruire dans la composition chez Checchi. On connaît en Italie des concertos, des sonates et des duos pour violon sous le nom de cet artiste.

PUCCITA (VINCENT), compositeur dramatique, né à Rome en 1778, entra au Conservatoire de *la Pietà*, de Naples, à l'âge de douze ans, et reçut des leçons de Fenaroli pour l'accompagnement, et de Sala pour le contrepoint. Ses études terminées, il écrivit son premier opéra à Sinigaglia, en 1799 : on n'a pas conservé le titre de cet ouvrage. L'année suivante,

il donna à Lucques *l'Amor platonico* qui eut du succès, et à l'automne suivant, *le Nozze senza sposa*, à Parme. Appelé à Milan en 1801, il y fit représenter *Il Fuoruscito*, qui n'eut qu'un succès médiocre; mais *I due Prigionieri*, joués à Rome peu de temps après, commencèrent sa réputation, et *Il Puntiglio*, écrit à Milan dans l'été de 1802, acheva de le faire connaître avantageusement. *Teresa Wilk, La finta Pazza*, et quelques autres ouvrages joués à Venise, à Padoue, à Gênes, furent aussi bien accueillis par le public. En 1806 Puccita fut engagé pour écrire un opéra sérieux à Lisbonne; il y donna l'*Andromacca*, puis il se rendit à Londres, en qualité de directeur de musique de l'Opéra. Il y fit jouer *la Vestale*, opéra sérieux, considéré comme son meilleur ouvrage, et écrivit en 1811 *le Tre Sultane*, pour Mme Catalani, et *Laodicea*, pour la même cantatrice, en 1813. Devenu l'accompagnateur de cette virtuose, qui chantait sa musique, il la suivit dans ses voyages en Écosse, en Irlande, dans toute l'Angleterre, en Hollande, en Belgique et dans l'Allemagne du Rhin. Lorsque madame Catalani prit la direction de l'Opéra italien de Paris, en 1815, Puccita fut attaché à ce théâtre, en qualité d'accompagnateur, et y fit représenter *l'Orgoglio avvilito*, en 1815, *la Caccia di Enrico IV*, en 1816, et *la Principessa in campagna*, en 1817. Vers la fin de cette année, des altercations survenues entre le compositeur et M. Valabrègue, mari de Mme Catalani, décidèrent Puccita à retourner en Italie. Retiré depuis cette époque, il a cessé d'écrire pour le théâtre, et l'on n'a plus eu de renseignemens sur sa personne. La musique de ce compositeur est dépourvue d'invention, mais elle est écrite avec facilité. Les titres de ses ouvrages connus sont les suivants : 1° *L'Amor platonico*, à Lucques, 1800. 2° *Le Nozze senza sposa*, Parme, 1800. 3° *Il Fuoruscito*, dans l'été de 1801, à Milan. 4° *I due Prigionieri*, 1802, à Rome. 5° *Il Puntiglio*, 1802, à Milan. 6° *Zelinda e Lindoro*. 7° *Lo Sposo di Lucca*. 8° *Teresa Wilk*. 9° *La finta Pazza*. 10° *La Lauretta*. 11° *Werter e Carlotta*. 12° *L'Imbroglio della Lettera*. 13° *Andromacca*, opéra sérieux, à Lisbonne, 1806. 14° *Il Duello per complimento*. 15° *La Vestale*, Londres, 1809. 16° *Le Tre Sultane*, ibid., 1811. 17° *Laodicea*, ibid., 1813. 18° *L'Orgoglio avvilito*, à Paris, 1815. 19° *La Caccia di Enrico IV*, ibid., 1816. 20° *La Principessa in campagna*, ibid., 1817.

PUERTO (DIDIER DEL), chapelain-chantre de la chapelle de Saint-Bartholomé, et bénéficié de l'école de Salamanque, a écrit un traité du plain-chant, intitulé : *Arte de canto llano*, Salamanque, 1504, in-4°.

PUESDENA (FRANÇOIS), compositeur espagnol, maître de la chapelle royale de Naples, vers la fin du dix-septième siècle, a fait représenter à Venise, en 1692, un opéra de sa composition intitulé : *Gelidaura*.

PUGNANI (GAETAN), chef d'une école de violon, naquit à Turin en 1727. Élève de Somis, son compatriote, il reçut de lui les traditions de Corelli. Devenu habile sur son instrument, il fit le voyage de Padoue pour consulter Tartini sur son jeu, et ne dédaigna pas de se mettre sous sa direction, dans l'espoir de perfectionner son talent. Le roi de Sardaigne le choisit à l'âge de vingt-cinq ans pour occuper les places de premier violon de sa chapelle et de directeur de ses concerts. En 1754 il obtint un congé pour se rendre à Paris; il y joua au concert spirituel et obtint un succès d'éclat. Après un séjour de près d'une année dans cette ville, il visita plusieurs contrées de l'Europe, s'arrêta longtemps à Londres, et ne retourna à Turin qu'en 1770. Ce fut alors que les fonctions de chef d'orchestre du théâtre royal lui furent confiées, et qu'il ouvrit une école de violon devenue célèbre par la production de plusieurs grands artistes, à la tête

desquels on doit placer Viotti. Pugnani montra aussi un rare talent dans la direction de l'orchestre, et transmit ce genre d'habileté à plusieurs de ses élèves, notamment à Bruni, qui a dirigé l'Opéra italien de Paris en 1801 et 1802. Compositeur distingué dans la musique instrumentale, il a laissé des concertos, des trios, des duos et des sonates de violon, considérés comme des œuvres classiques : une partie de ces ouvrages a été gravée, et le reste est encore en manuscrit. Pugnani a écrit aussi pour l'église et pour le théâtre; dans ce dernier genre, il a eu d'honorables succès. Ses dernières années ont été troublées à l'époque de l'invasion de la Sardaigne par les armées françaises, car l'éloignement de la cour lui fit perdre ses traitemens et pensions. Il est mort à Turin en 1803, à l'âge de soixante-seize ans. Pugnani avait un maintien noble et aurait passé pour bel homme, si la prodigieuse dimension de son nez n'avait gâté la régularité des autres traits de son visage. Son talent d'exécution se faisait remarquer par un beau son, une manière à la fois large et chaleureuse, et beaucoup de variété dans l'articulation de l'archet. Son organisation le portait plus au grand style qu'aux choses gracieuses. Il a écrit pour le théâtre : 1° *Issea*, cantate dramatique pour les noces de la comtesse de Provence, en 1771. 2° *Tamas Koulikan*, opéra sérieux, à Turin, 1772. 3° *L'Aurora*, cantate pour le mariage du prince de Piémont, 1775. 4° *Adone e Venere*, opéra sérieux, à Naples, 1784. 5° *Nanetta e Lubino*, opéra bouffe, à Turin, 1784. 6° *Achille in Sciro*, opéra sérieux, *ibid.*, 1785. 7° *Demofoonte*, ibid., 1788. 8° *Demetrio a Rodi*, pour le mariage du duc d'Aoste, 1789. 9° *Coreso e Calliroe*, ballet héroïque, 1792. On connaît neuf concertos de violon de Pugnani, mais le premier seulement a été gravé, chez Sieber, à Paris. Parmi ses autres compositions instrumentales qui ont été publiées, on remarque : 1° Sonates pour violon seul, op. 1, 3, Paris, Troupenas; op. 6, Paris, Frey; op. 11, Paris, Sieber. Chacun de ces œuvres est composé de six sonates. 2° Duos pour 2 violons, op. 2 et 13, Paris, Sieber. 3° Trios pour 2 violons et basse, livres 1, 2 et 3, Londres, Preston; Paris, Bailleux. 4° Six quatuors pour 2 violons, viole et basse, op. 7, Londres, Preston. 5° Six symphonies pour 2 violons, viole, basse, 2 hautbois et 2 cors, op. 4, *ibid.* 6° Six *idem,* op. 8, *ibid.* 7° Deux œuvres de six quintettes pour 2 violons, 2 flûtes et basse, *ibid.*

PUJOLAS (J.), d'abord maître de musique d'un régiment d'infanterie, puis violoniste et professeur de musique à Orléans, mort en 1806, a fait graver de sa composition : 1° Six duos pour violon et flûte, op. 1, Paris, Imbault. 2° Sept marches pour musique militaire, op. 2, *ibid.* 3° Six trios pour violon ou flûte, alto et basse, op. 3, livres 1 et 2, *ibid.* 4° Six *idem,* op. 4, *ibid.* 5° Concerto pour violon et orchestre, Paris, Pleyel. 6° Six duos pour 2 flûtes, op. 6, Orléans, Demar. 7° Six quatuors pour flûte, violon, alto et basse, op. 8, livres 1 et 2, *ibid.* 8° Six duos pour 2 flûtes, op. 9, Paris, Bonjour. 9° Six duos pour 2 violons, op. 10, liv. 1 et 2, Orléans, Demar.

PULIASCHI (JEAN-DOMINIQUE), né à Rome dans la seconde moitié du seizième siècle, fut chanoine de Sainte-Marie *in Cosmedin*, et entra dans la chapelle pontificale, en qualité de chapelain chantre, le 3 mai 1612. Il a publié de sa composition : 1° *Musiche a voce sola.* Rome, Zannetti, 1618. 2° *Gemma musicale, dove si contengono madrigali, arie, canzoni e sonetti a una voce con il basso continuo per sonare.* Rome, 1618.

PUNTO (JEAN). *Voyez* STICH.

PUPPO (JOSEPH), violoniste, né à Lucques le 14 février 1749, fit ses premières études au Conservatoire de *S. Onofrio*, à Naples, et s'adonna ensuite spécialement au violon, sur lequel il acquit de l'habileté. Son jeu se faisait particulièrement

remarquer par une expression douce et mélancolique. Il se disait élève de Tartini, mais Lahoussaye, qui avait pris longtemps des leçons de ce maître, a toujours affirmé que Puppo n'avait même pas été à Padoue. Après avoir parcouru l'Italie, le midi de la France, l'Espagne, le Portugal, l'Angleterre, l'Écosse et l'Irlande, il arriva à Paris en 1788, et entra, l'année suivante, au théâtre de *Monsieur*, non en qualité de chef d'orchestre, comme le disent les auteurs du *Dictionnaire historique des musiciens* (Paris, 1810-1811), mais comme premier violon. Après le départ des chanteurs italiens, en 1793, Puppo entra au Théâtre-français-de-la-république, et en dirigea l'orchestre jusqu'en 1799; il ne perdit cette place qu'après la réunion des deux théâtres français de l'Odéon et de la rue Richelieu. Il mourut à Naples, en 1816. On a gravé de sa composition : 1° Trois duos pour 2 violons, Paris, Beaucé. 2° Huit fantaisies ou études pour violon seul, *ibid*. 3° Six fantaisies pour piano, Paris, Godefroy.

PURCELL (HENRI), né à Londres en 1658, était fils d'un musicien de la chapelle de Charles II. Il y a peu de renseignemens sur son éducation musicale; cependant son père étant mort en 1664, lorsqu'il n'était âgé que de six ans, on croit qu'il entra comme enfant de chœur de la chapelle royale, où il reçut des leçons de Cooke, puis de Pelham Humphrey. Le docteur Blow fut ensuite son maître de composition. Ses progrès furent si rapides, qu'il composa plusieurs antiennes pendant qu'il était encore enfant de chœur. A l'âge de dix-huit ans il fut choisi comme organiste de l'abbaye de Wesminster, et la place d'organiste de la chapelle royale lui fut accordée en 1684. C'est de cette époque que datent ses meilleures compositions pour l'église, et que sa réputation s'étendit dans toute la Grande-Bretagne. La supériorité incontestable de sa musique sur tout ce qu'on avait écrit depuis longtemps en Angleterre; le caractère d'originalité qu'on y remarquait et la variété des formes firent rechercher ses ouvrages par tous les maîtres de chapelle. Dès 1677 il s'était aussi fait connaître au théâtre par l'ouverture et les airs qu'il écrivit pour le drame intitulé *Abelazor*. Purcell fut le premier compositeur anglais qui introduisit les instrumens dans la musique d'église, car avant lui on n'employait que l'orgue pour l'accompagnement des voix; il montra dans son instrumentation autant de conceptions nouvelles que dans le caractère de sa musique vocale. Parmi ses œuvres religieuses, son *Te Deum* et son *Jubilate* sont particulièrement remarquables par la majesté du style; mais pour apprécier le mérite de ces compositions, il est nécessaire de se reporter au temps où l'auteur écrivit, et de leur comparer la situation de l'art à cette époque en Angleterre. De nos jours, elles laissent désirer à l'audition plus de suavité dans la mélodie, un retour moins fréquent des mêmes cadences harmoniques, et plus de variété dans les rhythmes. En cela, elles participent du style de Carissimi que Purcell paraît avoir étudié avec soin. Il y a aussi de l'embarras dans le mouvement des parties de son harmonie, et celle-ci est souvent incorrecte. Quoi qu'il en soit, il est certainement le plus grand musicien qu'ait produit l'Angleterre. Il s'est exercé dans tous les genres, et dans tous il s'est montré artiste de génie : toutefois il ne faut pas adopter le jugement des écrivains anglais lorsqu'ils le comparent à Scarlatti, à Keiser, et lui donnent la préférence sous le rapport de l'invention : ceux-là furent des maîtres sans reproche. Sa fécondité inspire de l'étonnement, lorsqu'on songe que son existence n'a pas été au delà de la trente-septième année, car il mourut le 21 novembre 1695.

Une partie des productions dramatiques de Purcell a été publiée dans une collection qui a pour titre : *A Collection of ayres composed for the theatre and on*

other occasions, by the late M. Henry Purcell (Collection de morceaux composés pour le théâtre et dans d'autres occasions, par feu Henri Purcell), Londres, 1697. Les drames et opéras dont on trouve des morceaux dans ce recueil sont ceux dont les titres suivent : 1° *Abelazor*, représenté en 1677. 2° *The virtuous Wife* (la Femme vertueuse), 1680. 3° *Indian Queen* (la Reine indienne), dont la première partie de l'ouverture égale, suivant Burney, les meilleures productions de Handel. 4° *Dioclétien ou le Prophète,* 1690. 5° *King Arthur* (le roi Arthur), 1691. On ne connaissait cet ouvrage que par les extraits de la collection citée plus haut ; mais M. Édouard Taylor en a retrouvé la partition complète, et en a fait le sujet de deux lectures publiques à Londres, les 11 et 12 mai 1840. Suivant l'opinion de ce savant professeur, *le Roi Arthur* est une composition de l'ordre le plus élevé, eu égard au temps où l'auteur vivait. 6° *Amphitryon,* 1691. 7° *Gordian knot untied* (le Nœud gordien délié), 1691. 8° *Distressed Innocence, or the Princess of Persia* (l'Innocence malheureuse, ou la Princesse de Perse), 1691. 9° *The Fairy Queen* (la Reine des fées), 1692. 10° *The old Bachelor* (le vieux Garçon), 1693. 11° *The Married beau* (le beau Marié), 1694. 12° *The double Dealer* (le Fourbe), 1694. 13° *Bonduca,* 1695, une des meilleures productions de Purcell. Parmi les compositions dramatiques de cet artiste dont on ne trouve pas d'extrait dans la collection citée plus haut, on remarque : 14° *Timon d'Athènes,* 1678. 15° *Theodosius, or the Force of Love* (Théodose, ou la force de l'Amour), 1680. 16° *La Tempête*, de Dryden, 1690. 17° *Don Quichotte*, 1694. Purcell a publié en partition, chez Playford, à Londres, les morceaux de musique qu'il avait composés pour un divertissement théâtral, représenté en 1683, et pour la tragédie d'*OEdipe,* en 1692. Purcell a publié lui-même, en 1684, sa musique pour la fête de Sainte-Cécile, exécuté le 22 novembre de l'année précédente, et en 1691, la partition de son opéra sérieux *Dioclétien*. Il avait aussi fait paraître en 1683 douze sonates pour 2 violons et basse continue.

Quoique Purcell eût écrit beaucoup de morceaux détachés pour le chant, on n'en avait publié qu'un petit nombre pendant sa vie; ils avaient paru dans la collection de Playford, intitulée : *The Theatre of music* (Londres, 1687). Après la mort de Purcell, sa veuve réunit tout ce qu'il avait laissé en ce genre, et en donna la collection sous le titre de *Orpheus britannicus* (Londres, 1696). Cette édition était remplie de fautes grossières ; il en fut donné une meilleure en 1702 ; mais elle ne contient pas toutes les pièces de la première. Playford publia, dans la même année, le deuxième volume de l'*Orpheus britannicus*. La veuve du compositeur fit aussi paraître successivement : 1° Une suite de dix sonates pour le clavecin, dont la neuvième est connue sous le titre de *Golden sonata* (Sonate d'or), à cause de son mérite. 2° Leçons pour le clavecin. 3° Les fameux *Te Deum* et *Jubilate,* et quelques antiennes dans l'*Harmonia sacra* de Playford.

Une immense quantité de musique de Purcell était restée en manuscrit ; M. Vincent Novello (*voyez* ce nom) l'a recueillie avec soin et en a publié une belle édition complète, en 72 livraisons grand-in-folio, précédées d'une notice sur la vie et les ouvrages du compositeur (44 pag. in-fol.), et de son portrait. Cette collection a pour titre : *Purcell's sacred Music edited by Vincent Novello,* Londres, 1826-1836.

PURCELL (DANIEL), frère du précédent, fut pendant quelques années organiste du collége de la Madeleine, à Oxford, puis remplit les mêmes fonctions à l'église Saint-André de Holborn. En 1697 il écrivit la musique de *Brutus à Albe, ou le Triomphe d'Auguste*, qui fut représenté à *Dorset-Garden*. On cite aussi de lui un autre opéra intitulé : *Love's Para-*

dise (le Paradis de l'Amour), et *la Princesse d'Islande,* qu'il composa en société avec Leveridge. Purcell écrivit aussi quelques morceaux détachés pour des comédies. C'était un musicien de peu de mérite.

PURIFICAM (JEAN DE), chanoine et maître de chapelle du monastère de Saint-Éloi, à Lisbonne, naquit en cette ville et mourut le 19 janvier 1651. Il a laissé en manuscrit beaucoup de compositions pour l'église.

PURMANN (JEAN-GEORGE), recteur du collége de Francfort-sur-le-Mein, mort le 11 décembre 1813, est auteur d'une dissertation intitulée : *Antiquitates musicæ,* Francfort, 1777, in-4° de 24 pages.

PUSCHMANN (ADAM), né en Silésie dans la première moitié du seizième siècle, était cordonnier de profession, mais avait appris la musique. Vers 1570 il fut appelé à Gœrlitz, en qualité de *cantor.* Dix ans après il était établi à Breslau, où il paraît avoir terminé ses jours. On a de lui un livre sur un sujet intéressant, intitulé : *Gründlicher Bericht des deutschen Meister-Gesænge* (Renseignemens précis sur l'art des maîtres chanteurs allemands), Gœrlitz, 1571, in-4°. Forkel indique une autre édition du même ouvrage (*Algem. Litter. der Musik,* p. 122), sous ce titre : *Tractatus von der edlen Kunst der Meister-Sænger,* Gœrlitz, 1572; enfin M. de Stetten en cite une troisième qui aurait été publiée en 1574, in-4° (Histoire de l'art, p. 531). Si toutes ces éditions sont réelles, il y a eu peu d'exemples d'un pareil succès à cette époque reculée. M. Hoffmann indique (dans son livre sur les musiciens de la Silésie) l'oratorio de *Jacob et Joseph,* composé par Puschmann, et dont il existe deux manuscrits dans les bibliothèques de Breslau.

PUSCHMANN (JOSEPH), musicien au service du prince de Schafgotsch, à Johannisberg, en Silésie, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il a laissé en manuscrit : 1° Concerto pour violon. 2° Deux symphonies à grand orchestre. 3° Trois quatuors pour 2 clarinettes et 2 cors. 4° Trois pièces en harmonie pour 2 clarinettes, 2 cors et deux bassons. 5° Quatre trios pour pour flûte d'amour, viole et basse.

PUSTKUCHEN (ANTOINE-HENRI), né le 19 février 1761, à Blomberg, dans le comté de la Lippe, obtint en 1790 les places de cantor, organiste et professeur de musique au séminaire de Detmold. Il est mort dans cette ville en 1830, après avoir rempli ses fonctions pendant quarante ans. On a de ce musicien un ouvrage élémentaire intitulé : *Anleitung wie Singechœre auf dem Laude zu bilden sind* (Instruction pour former des chœurs de chants à la campagne), Hanovre, 1810, in-8°. Une deuxième édition de ce livre a été publiée en 1813. Pustkuchen est aussi auteur d'un livre choral pour le comté de la Lippe, publié à Hanovre, in-4°. Enfin il a fait paraître des morceaux de chant et des chœurs, à l'usage des écoles, Detmold, 1812, in-4°.

PUTTE (HENRI VAN DE), dont le nom latinisé est *Puteanus,* et que les biographes français appellent *Dupuy,* naquit à Venloo, le 4 novembre 1574. Il fit ses humanités à Dordrecht, étudia la philosophie à Cologne et le droit à Louvain, sous Juste Lipse, avec qui il se lia d'une étroite amitié. Ce fut aussi dans cette dernière ville qu'il se livra à l'étude de la musique, contre l'avis de Juste Lipse, qui n'aimait point cet art. Van de Putte se rendit ensuite en Italie, pour y visiter les principales académies; il s'arrêta d'abord à Milan, puis à Padoue, où il accepta une chaire d'éloquence, en 1601. Presque dans le même temps il fut nommé historiographe du roi d'Espagne, et deux ans après il reçut le diplôme de citoyen romain, et fut agrégé docteur à la faculté de droit. Ces distinctions flatteuses l'avaient déterminé à se fixer en Italie, et il s'y était même marié (en 1604), lorsque la chaire de belles-lettres à l'université de Louvain lui ayant été offerte, après la mort de Juste

Lipse (1606), il saisit cette occasion pour se rapprocher de sa famille et de son pays. L'archiduc Albert le nomma un de ses conseillers, et lui confia le gouvernement du château de Louvain, où il mourut le 17 septembre 1646.

L'imperfection de la méthode des hexacordes attribuée à Guido d'Arezzo, et les défauts de la solmisation par les *muances,* qui en étaient le résultat, avaient été remarqués depuis longtemps; plusieurs musiciens avaient même tenté de remédier à ces défauts, en proposant l'addition d'une septième note aux six premières. Van de Putte, revenant sur ce sujet, écrivit un livre pour démontrer la nécessité d'une septième syllabe, qu'il appelle *bi.* L'ouvrage où il traite cette question est intitulé : *Modulata Pallas, sive septem discrimina vocum, ad harmonicæ lectionis usum aptata philologo quoddam filo,* Milan, 1599, in-8°. Il est divisé en vingt chapitres, qui furent réduits à dix-sept dans la seconde édition, publiée sous ce titre : *Musathena, seu notarum heptas, ad harmonicæ lectionis novum et facilem usum,* Francfort, 1602, in-12. C'est dans cette forme et sous ce titre qu'il fut inséré dans le second volume des œuvres de Van de Putte (p. 109-197), intitulé : *Amœnitatum humanarum diatriba XII, operum omnium, tomus secundus,* Francfort, 1615, in-12. Van de Putte avait donné précédemment un abrégé de son livre, sous le titre de *Pleias musica,* Venise, 1600, in-12, dont il y a une seconde édition intitulée *Iter Nonianum, seu dialogus, qui Musathena*[1] *epitomen comprehendit, ad clarissimum V. Ludov. Septalium, patricium et medicum mediol.,* Francfort, 1601, in-12, et une troisième, publiée à Hanovre, 1602, in-8° de cinq feuilles et demie. On le trouve aussi dans les *Amœnitat. humanar.,* page 188-409. Cet abrégé est un entretien de l'auteur avec Arnold Cathius, l'un de ses amis; *Nonianum* est le nom d'une maison de campagne qu'ils allaient voir, et qui avait appartenu à Bembo.

[1] Il semblerait, d'après ce titre, que la *Musathena* avait eu une édition antérieure à celle de 1602.

PUTINI (BARTHOLOMÉ), chanteur distingué, né en Italie vers 1730, fut attaché au théâtre de la cour de Dresde pendant quelques années, puis entra au service de l'empereur de Russie, à l'époque de la guerre de sept ans. Il se trouvait encore à Pétersbourg en 1766.

PYRANDRE, musicien grec, cité par Athénée (liv. 14, c. 9), a écrit un *Traité des joueurs de flûte* qui n'est pas venu jusqu'à nous.

PYTHAGORE, philosophe illustre, naquit à Samos dans la 49me olympiade, c'est-à-dire environ 580 ans avant l'ère chrétienne. La vie de ce sage est environnée de ténèbres et de fables : ce qui paraît avoir quelque certitude dans les faits qui le concernent se réduit à ce qui suit : Son précepteur fut Hermodamus, disciple de Créophile, qui avait accordé l'hospitalité à Homère; plus tard il devint l'élève de Phérécide. A l'âge de dix-huit ans, il quitta sa patrie pour voyager en Phénicie et en Égypte. Après un long séjour près des prêtres d'Héliopolis et de Memphis, il retourna en Grèce, visita Sparte pour s'instruire de ses lois, arriva à Samos, alors gouvernée par le tyran Polycrate, et enfin passa en Italie et se fixa à Crotone, où il eut de nombreux disciples qui se faisaient initier à une sorte de culte secret, établi par le maître. Ce qu'on rapporte de l'institut fondé par Pythagore est si rempli de merveilleux, qu'il serait aujourd'hui à peu près impossible d'y démêler la vérité; on sait seulement avec certitude qu'à la suite d'une émeute, les Crotoniates attaquèrent les pythagoriciens réunis dans la maison de Milon, l'un d'eux; que la plupart périrent, et que Pythagore lui-même n'échappa au danger que par la fuite. Mais la persécution contre les pythagoriciens s'étant étendue dans les autres villes d'Italie, il trouva la mort à Métapont.

Il y a peu de certitude sur ce qu'on rapporte de la doctrine de Pythagore, car il ne paraît pas avoir écrit, et la tradition qui l'a transmise jusqu'aux écrivains les plus respectables de l'antiquité, l'a sans doute modifiée et altérée. Ce qu'on en sait n'a de caractère d'authenticité que par quelques fragmens de Philolaüs, par le *Timée* de Platon, et par ce qu'Aristote en rapporte; car cette doctrine a subi de si importantes altérations dans l'école d'Alexandrie et dans la philosophie néoplatonicienne, qu'on ne peut accorder une confiance entière aux assertions de Jamblique, de Porphyre et de quelques autres. Ce qui paraît certain et hors de toute discussion, c'est que Pythagore et ses disciples immédiats considéraient le monde comme un tout harmonieusement ordonné, en ce que des proportions numériques établissaient des rapports exacts entre le tout et ses parties. Les nombres étaient donc considérés dans la doctrine pythagoricienne comme l'âme du monde; et la perfection des rapports qu'ils établissaient entre toutes choses constituait l'harmonie universelle, qui régissait les mouvemens des astres comme les moindres atomes de la création. Suivant cette théorie, les astres, dans leurs révolutions, formaient un concert de consonnances analogue à celui que les sons de la musique font entendre entre eux (*Voyez* sur ce sujet les articles de PHILOLAÜS, TIMÉE DE LOCRES, PLATON, PTOLÉMÉE, MACROBE, CENSORIN et KEPLER). La découverte des proportions numériques de quelques-uns des intervalles de la musique est attribuée à Pythagore. Nicomaque rapporte à ce sujet une anecdote dans son Traité de musique (p. 11, *ed. Meibom.*), qui a été répétée par beaucoup d'écrivains, sans faire remarquer que le fait en lui-même porte la preuve de sa fausseté. Suivant ce théoricien, Pythagore, passant devant l'atelier d'un maréchal, fut étonné d'entendre les marteaux des forgerons produire les consonnances de l'octave, de la quinte, de la quarte, et la dissonance du ton ou seconde majeure. Cette singularité remarquable le fit entrer dans la boutique du maréchal; il pesa les marteaux et vit que la différence des sons provenait de celle de leurs poids. Alors il prit quatre cordes de même matière, d'égale longueur et grosseur, les tendit et y suspendit des poids égaux à ceux des marteaux; il trouva que la corde tendue par un poids de douze livres sonnait l'octave de celle qui n'était tendue que par un poids de six livres, d'où il tira la proportion 2 : 1 pour celle de l'octave. La corde tendue par un poids de huit livres sonnait la quinte, d'où la proportion de 3 : 2. La corde tendue par un poids de neuf livres faisait entendre la quarte, d'où la proportion 4 : 3; enfin les cordes tendues par huit et par neuf livres donnaient la proportion du ton majeur. Ainsi se trouva expliqué le phénomène qui avait frappé l'oreille de Pythagore à l'audition des coups de marteaux des forgerons. Il est pourtant évident que ce n'étaient point les marteaux qui vibraient lorsqu'ils frappaient le fer, mais l'enclume, et conséquemment que leurs poids ne pouvaient exercer d'influence que sur l'intensité et non sur l'intonation des sons. Quoi qu'il en soit, les proportions numériques des intervalles d'octave, de quinte et de quarte sont attribuées à Pythagore depuis la plus haute antiquité, ainsi que le principe qui lui faisait rejeter le témoignage de l'oreille dans l'appréciation de la justesse de ces intervalles, et n'admettait que le calcul comme criterium de cette justesse. Longtemps après, Aristoxène (*voyez* ce nom) soutint une doctrine contraire.

Aristide Quintillien attribue à Pythagore l'invention de la notation grecque de la musique en usage de son temps (*De Musica, lib.* 1, *p.* 28, *apud Meibom.*).

PYTHOCLIDE, joueur de flûte, fut l'inventeur du mode mixolydien. Aristote, cité par Plutarque (*in Pericl., p.* 280, *lin.* 5[e] *edit. Steph. Græc.*), assure qu'il fut le maître de musique de Périclès.

Q

QUADRIO (FRANÇOIS-XAVIER), littérateur italien, né à Ponte, dans la Valteline, le 1er décembre 1695, entra dans la société des Jésuites après avoir terminé ses études à l'université de Pavie, enseigna à Padoue et à Bologne, séjourna à Modène, à Rome, à Milan, et sortit en 1744 de chez les Jésuites. Ayant obtenu du pape la permission de porter l'habit de prêtre séculier, il vécut à Milan, occupé de travaux littéraires et scientifiques. Dans ses dernières années il se retira au couvent des Barnabites de cette ville, et y mourut le 21 novembre 1756. Au nombre des ouvrages de ce savant se trouve celui qui a pour titre : *Della storia e della ragione d'ogni poesia*. Bologne et Milan, 1739-1759. 7 vol. in-4°. Il y traite de divers objets relatifs à la musique, à la cantate, à l'opéra et à l'oratorio, dans les tomes 2e et 3e.

QUAGLIA (AUGUSTIN), né à Milan en 1744, fit ses études musicales sous la direction de Fioroni et de Carlo Monza. Il succéda à ce dernier dans la place d'organiste de la cathédrale, et en 1802, il obtint celle de maître de chapelle de cette église. Il vivait encore à Milan en 1812. Des copies manuscrites de ses compositions pour l'église sont répandues en Italie : M. l'abbé Santini, de Rome, possède un *Magnificat* à 4 voix sous son nom.

QUAGLIATI (PAUL), compositeur de l'école romaine, fut considéré comme un des clavecinistes les plus distingués, du commencement du dix-septième siècle. Le catalogue de la musique de M. l'abbé Santini lui donne le titre de maître de chapelle de l'église Sainte-Marie Majeure, en 1612; cependant il ne figure pas parmi les maîtres de cette chapelle, dont M. l'abbé Baini a donné la liste dans ses mémoires sur la vie et les ouvrages de J. Pierluigi de Palestrina (note 440). Della Valle prétend (*Della musica dell' età nostra*, dans les œuvres de J. B. Doni, t. II, p. 251) que Quagliati fut le premier qui introduisit à Rome le chant dramatique, ou qui du moins le traita avec grâce; mais il est évident qu'Emilio del Cavaliere eut ce mérite avant lui, ou du moins en même temps. Le même Della Valle cite une sorte de drame à 5 voix et 5 instrumens composé par Quagliati en 1606, et qui fut exécuté dans un char, au carnaval de cette année; c'est sans doute ce même drame qui a été publiée sous ce titre : *Carro di fedeltà d'Amore rappresentato in Roma da cinque voci per cantar soli et insieme, con aggiunto d' arie a una, due, e tre voci*. Rome, 1611, in-fol. On ne comprend pas ce que veulent dire les auteurs du *Dictionnaire historique des musiciens* (Paris, 1810-1811), lorsqu'ils écrivent cette phrase : *Il* (Quagliati) *est le premier qui introduisit dans les églises le chant à plusieurs parties*. Cette absurde proposition est démentie par les faits rapportés en cent endroits de leur propre livre. M. l'abbé Santini, de Rome, possède dix-neuf motets à huit voix, de Quagliati, ainsi qu'un *Dixit* à douze voix. On trouve des morceaux de Quagliati dans la collection qui a pour titre : *Canzonette alla romana di diversi excellentissimi musici romani a tre voci*. Anvers, P. Phalèse, 1607, in-4° obl.

QUAISAIN (ADRIEN), né à Paris, en 1766, fut enfant de chœur à l'église de Saint-Jacques du Haut-Pas, et y apprit à chanter. Après la clôture des églises, qui suivit les événemens de la révolution, il reçut de M. Berton des leçons d'harmonie. En 1797 il se fit acteur d'opéra, et débuta au *Théâtre des amis des arts*, autrement *théâtre Molière*, rue Saint-Martin, dans un opéra de sa composition intitulé *Sylvain et Lucette*, ou *La Vendange*, qui eut un succès agréable. Au mois d'avril

1799 Quaisain fut nommé chef d'orchestre du théâtre de l'Ambigu-Comique. Il prit sa retraite de cet emploi en 1819, après vingt ans de service, et mourut au mois de mai 1828, à l'âge de soixante-deux ans. Il composa la musique d'un grand nombre de mélodrames, entre autres de *Tckely, le Jugement de Salomon*, *la Prise de Jérusalem, le Fils banni, Jean de Calais*, et *le Belvédère*, ou *la Vallée de l'Etna*.

QUALENBERG (JEAN-MICHEL), clarinettiste de Vienne, entra au service de l'électeur palatin en 1772, et mourut à Manheim en 1793. Il a fait insérer dans la Correspondance musicale de Spire (année 1791, p. 169) un morceau intitulé : *Histoire véritable d'un violon de Stein*. Qualenberg avait le titre de conseiller de cour de l'électeur palatin.

QUANDT (CHRÉTIEN-FRÉDÉRIC), écrivain sur la musique et acousticien, naquit à Herrnhut, en Saxe, le 17 septembre 1766. Après avoir fait ses humanités au collége de Niesky, près de Gœrlitz, il commença un cours de théologie; mais il abandonna cette science pour la médecine, qu'il étudia à Jena depuis 1788 jusqu'en 1791, où il reçut le grade de docteur. Il fit alors un voyage à Londres pour y étudier la médecine expérimentale dans les hôpitaux. De retour à Niesky, en 1793, il s'y livra à l'exercice de cet art. Son mérite le fit choisir en 1797, par la société des arts de la Lusace supérieure, pour un de ses membres. Il lui fournit plusieurs morceaux intéressans pour ses mémoires; mais une maladie de poitrine vint l'arrêter dans ses travaux, et le conduisit au tombeau le 30 janvier 1806, et non le 6 octobre, comme le dit M. Becker. Quandt s'est particulièrement fait connaître par ses travaux sur la musique et sur l'acoustique. Depuis son enfance, il avait montré d'heureuses dispositions pour cet art. Il jouait bien du piano; mais l'acoustique appela particulièrement son attention. Les écrits de Chladny lui avaient fourni l'idée d'un instrument à frottement auquel il donna, comme ce savant acousticien, le nom d'*Euphone,* mais qui était absolument différent de celui de Chladny, sous le rapport de la construction. On lui doit aussi des essais de perfectionnement pour la harpe éolienne et pour l'harmonica. Enfin il construisit deux pianos qui obtinrent les éloges des connaisseurs. Il était peintre distingué, et avait une rare habileté dans l'équitation. Comme écrivain sur la musique, Quandt s'est fait connaître par les morceaux suivans : 1° Essais et observations sur la harpe éolienne, dans le recueil mensuel de la Lusace (*Lausitzische Monatschrift*, 1795, nov., n° 11), et dans le Journal des modes (mars 1799). 2° Sur l'Harmonica et les instrumens du même genre, avec des observations sur le son d'harmonica en général (*Lausitz-Monatschrift*, 1797, mars, n° 2). 3° Sur les sons qu'on tire du verre et d'autres corps (Gazette musicale de Leipsick, 2e année, page 321). 4° Supplément à la dissertation de Knecht sur l'harmonie (Gazette musicale de Leipsick, tome I, pages 346 et suiv.).

QUANTZ (JEAN-JOACHIM), flûtiste célèbre, naquit à Oberschaden, dans le Hanovre, le 30 janvier 1697. Devenu orphelin à l'âge de dix ans, il alla prendre des leçons de musique chez son oncle, qu'il perdit au bout de quelques mois, puis chez le musicien de ville qui lui avait succédé. Il demeura sept ans et demi chez celui-ci, et apprit à jouer du violon, du hautbois et de la trompette. Kiesewetter, organiste de quelque mérite, lui donna aussi des leçons de clavecin. Les compositions de Hoffman, de Heinichen et de Telemann avaient été d'abord les objets de ses études; les chanteurs et les virtuoses étrangers qu'il entendit ensuite dans la chapelle du duc de Mersebourg commencèrent à perfectionner son goût, et lui inspirèrent le désir de voyager pour augmenter son savoir. Dresde, où se trouvaient alors plusieurs artistes distingués, lui parut

le lieu le plus convenable pour la réalisation de ses projets : il s'y rendit en 1714. Cependant les difficultés qu'il y rencontra pour assurer sa subsistance l'obligèrent à s'en éloigner, et la seule ressource qui s'offrit à lui fut de se retirer à Radeberg, chez le musicien de la ville, qu'il aida dans ses fonctions, en donnant des leçons et jouant des danses dans les fêtes de village. L'incendie qui réduisit en cendres cette petite ville l'obligea à chercher asile à Pirna, chez un autre musicien qui lui fit connaître les concertos de Vivaldi, considérés alors comme les meilleures compositions dans leur genre, et qui devinrent les modèles de ses premiers essais. La proximité de Pirna et de Dresde lui permit de faire de fréquens voyages dans cette dernière ville et d'y faire la connaissance de Heine, bon musicien de ville, qui consentit à le recevoir chez lui, en qualité de prévôt. Fixé dans la capitale de la Saxe en 1716, il y puisa dans la société de Pisendel, Veracini, Hebenstreit, Weiss, Richter et Buffardin, le goût du beau, et le sentiment d'une perfection relative qu'il s'efforça d'atteindre. Dans l'année suivante, le maître de chapelle Schmidt, après avoir entendu Quantz jouer un concerto de trompette, voulut l'attacher à la chapelle électorale pour cet instrument; mais le jeune artiste préféra la position de hautboïste qui lui était offerte dans la chapelle royale de Varsovie : il se rendit dans cette ville en 1718, et ce fut alors que, désespérant de parvenir à l'habileté qu'il désirait sur le violon et sur le hautbois, il s'attacha spécialement à la flûte, sous la direction de Buffardin et de Pisendel. Ses premiers essais de composition consistèrent en quelques morceaux pour cet instrument. Guidé par son instinct, il les écrivit sans avoir étudié les règles de l'harmonie; mais bientôt il sentit la nécessité de connaître ces règles, et le compositeur polonais Zelenka lui donna les premières leçons de contrepoint. La formation de l'excellent opéra de Dresde amena au service du roi de Pologne, en 1719 des chanteurs de premier ordre; tels que Senesino, Borselli, Durantasti et les cantatrices Tesi et Faustina. En écoutant ces grands artistes, Quantz comprit qu'il devait apprendre d'eux l'art de chanter sur son instrument, et ils devinrent ses modèles. Accompagnés de Weiss et de Graun, il se rendit à Prague en 1723, pour assister à l'exécution de l'opéra de Fux, *Costanza e Fortezza*, composé à l'occasion du mariage de l'empereur Charles VI. On avait réuni pour cette exécution solennelle cent chanteurs et deux cents instrumentistes. Ce fut là que Quantz entendit pour la première fois Tartini, dont il admira le beau son et le mécanisme, quoiqu'il trouvât son style sec et dépourvu de charme.

En 1724, Quantz obtint du roi la permission d'accompagner à Rome le comte de Lagnasco, ambassadeur de Pologne près du saint-siége. A peine arrivé dans cette ville, il alla chez Gasparini, qui lui donna quelques leçons de contrepoint. L'année suivante il se rendit à Naples, où il trouva Hasse qui étudiait alors sous la direction d'Alexandre Scarlatti, et qui présenta son compatriote à ce grand maître. Scarlatti n'aimait pas les instrumens à vent, parce qu'ils étaient fort imparfaits de son temps; mais lorsqu'il entendit Quantz, il avoua qu'il ne croyait pas qu'on pût tirer des intonations si justes et de si beaux sons de la flûte. Une aventure d'amour qui pensa coûter la vie au virtuose l'obligea de quitter Naples à l'improviste. De retour à Rome, il y entendit le fameux *Miserere* d'Allegri pendant la semaine sainte, puis il visita les principales villes d'Italie. A Venise, il se lia d'amitié avec Vinci, Porpora et Vivaldi. Le 15 août 1726, il arriva à Paris. Le style de la musique française ne le satisfit point, et l'orchestre de l'Opéra lui parut fort mauvais, quoiqu'il accordât des éloges à quelques artistes, particulièrement à Forqueray, à Marais, pour la basse de viole; à Batiste, pour le

violon ; à Blavet, pour la flûte. Ce fut à Paris que Quantz fit un premier essai de perfectionnement pour ce dernier instrument, en y ajoutant une deuxième clef. Après huit mois de séjour dans cette ville, il fut rappelé à Dresde, mais il voulut visiter l'Angleterre avant d'y retourner, et arriva à Londres le 20 mars 1727. L'Opéra dirigé par Handel, y était alors dans sa plus grande splendeur. On y remarquait parmi les chanteurs Senesino, la Cuzzoni et la Faustina; l'orchestre, en grande partie composé de musiciens allemands, était excellent. Des offres avantageuses furent faites à Quantz pour le retenir à Londres; mais sa parole était engagée avec la cour de Saxe, et il partit pour Dresde, où il arriva le 23 juillet, après avoir traversé la Hollande, le Hanovre et Brunswick.

La longue absence de Quantz, ses voyages, ses relations avec les artistes célèbres en tout genre, avaient mûri son talent. Il reparut à Dresde, avec éclat, et son traitement y fut doublé par la cour. Dans la même année, il suivit le roi à Berlin. La reine de Prusse, charmée de son talent, lui fit offrir une place dans sa musique, avec des appointemens de 800 écus ; mais le roi son maître ne permit pas qu'il quittât son service. La seule chose qu'il lui accorda ; fut de faire un voyage chaque année pour donner des leçons de flûte au prince royal, qui plus tard fut roi de Prusse, sous le nom de Frédéric II. Après la mort du roi de Pologne (1733), son successeur (Frédéric-Auguste) voulut garder Quantz à son service; mais il lui accorda un traitement de huit cents thalers, et la permission de faire deux voyages chaque année pour visiter son royal élève. En 1734 Quantz publia ses premières sonates pour la flûte. Il se maria en 1737 avec la veuve d'un musicien de la cour de Dresde nommé Schindler, et deux ans après il établit une manufacture de flûtes, suivant son nouveau système. Cette entreprise fut heureuse, et l'artiste y gagna beaucoup d'argent. Frédéric II, étant monté sur le trône en 1741, lui fit offrir des appointemens de 2000 thalers (7750 francs), avec promesse de lui payer chacune de ses compositions, s'il consentait à se fixer à Berlin. Ces propositions furent acceptées, et Quantz s'éloigna de la cour de Dresde. Sa faveur auprès de Frédéric fut sans bornes. Ses fonctions consistaient à se rendre chaque jour chez le roi pour jouer avec lui des duos de flûte, ou essayer de nouveaux concertos ; à écrire toute la musique que Frédéric exécutait, enfin, à battre la mesure des concertos aux concerts qui avaient lieu chaque soir dans les appartemens du roi.

Indépendamment de la clef qu'il avait ajoutée à la flûte, Quantz contribua à l'amélioration de cet instrument par l'invention de la pompe d'allonge pour la pièce supérieure, qui permet de maintenir l'accord de l'instrument avec l'orchestre, lorsqu'il s'échauffe et tend à monter. Cette invention n'a été introduite en France que longtemps après. Cet artiste célèbre fit plus encore pour l'art, en publiant son *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière,* dont les éditions et les traductions se sont multipliées, et qui peut être encore lu avec fruit, nonobstant les progrès que l'art a faits dans l'espace de près de quatre-vingt-dix ans écoulés depuis la publication de ce livre. Après trente-deux ans d'une existence heureuse et honorable à la cour de Prusse, Quantz mourut à Potsdam, le 13 juillet 1773, à l'âge de soixante-seize ans. C'est à lui que l'art de jouer de la flûte est redevable de ses progrès les plus considérables. Son activité fut prodigieuse, car il a écrit pour le service du roi de Prusse près de trois cents concertos pour flûte avec orchestre, plus de deux cents morceaux à flûte seule, beaucoup de duos, de quatuors et de trios, malgré les soins qu'exigeaient sa manufacture de flûtes, et son service quotidien à la cour. La plus grande partie de cette musique est restée en manuscrit chez le roi de Prusse,

et le public n'en a presque rien connu. Quantz était encore à Dresde quand il publia son premier œuvre intitulé : *Sei sonate à flauto traverso con basso per violoncello o cembalo*, op. 1. Dresde, 1739, in-fol. oblong. Son œuvre deuxième consiste en six duos pour deux flûtes, Berlin, 1759. A l'égard de deux œuvres de solos publiés à Amsterdam et à Paris, sous son nom, ils ne sont pas de lui. Quelques concertos manuscrits de Quantz sont indiqués dans le catalogue de Westphal à Hambourg (1782). On a aussi de cet artiste des mélodies pour les hymnes de Gellert. Berlin, 1760, in-8°.

Quantz s'est fait connaître avantageusement comme écrivain par les ouvrages suivans : 1° *Versuch einer Anweisung die Flœte traversiere, mit verschiedenen zur Befœrderung des guten Gesmacks in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, und mit Exempeln erlautert*. Berlin, 1752, in-4° de 45 feuilles, avec 24 planches. La deuxième édition de cet ouvrage a paru à Breslau, en 1780, in-4°. Il y en a une troisième de 1789, à Breslau, chez Korn, in-4°. Il en a été fait une traduction française qui a été publiée sous ce titre : *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière avec plusieurs remarques pour servir au bon goût de la musique, le tout éclairci par des exemples*. Berlin, 1752, in-4° avec 24 planches. Lustig a publié aussi une bonne traduction hollandaise de ce livre, avec des notes, intitulée : *Grondig onderwys van den Aart en de regte behandeling der Dwarsfluyt*, etc. Amsterdam, Olofsen, 1755, in-4°. 2° *Application pour la flûte traversière avec deux clefs*. Berlin (sans date), in-fol. 3° *Herrn J. J. Quantzen Lebenslauf, von ihm selbst entworfen* (Notice sur la vie de M. J. J. Quantz, écrite par lui-même); dans les Essais historiques et critiques sur la musique de Marpurg, t. I, p. 197-250. Moldenit (*voyez* ce nom) avait fait une critique de l'Essai sur l'art de jouer de la Flûte, dans une lettre intitulée : *Schreiben an Hrn. Quantz, nebst einigen Anmerkungen über dessen Versuch einer Anweisung die Flœte traversiere zu spielen* (sans nom de lieu et sans date); Quantz répondit à cette critique dans les Essais historiques et critiques de Marpurg, t. IV, p. 153-191.

QUATREMÈRE DE QUINCY (ANTOINE-CHRYSOSTOME), est né à Paris, le 28 octobre 1755. Successivement représentant de la commune de Paris, après la révolution de 1789, membre de l'assemblée législative et du conseil des Cinq-Cents, secrétaire général du département de la Seine (en 1800), membre de l'Institut (Académie des inscriptions), et secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts, il a donné sa démission de ce dernier emploi en 1839, pour vivre dans la retraite. On a de ce savant des écrits estimés sur les arts et les antiquités. Amateur passionné de musique italienne, il fut un des soutiens du fameux théâtre des Bouffons qu'on établit à Paris en 1789. A l'occasion de l'institution de ce spectacle, il fit alors insérer dans le *Mercure de France* (année 1789, mars, pages 124 et suiv.), un morceau intitulé : *De la nature des opéras bouffons, et de l'union de la comédie et de la musique dans ces pièces*. Il a été tiré des exemplaires séparés de cette dissertation, Paris, 1789, 2 feuilles in-8°. On l'a aussi réimprimée dans les Archives littéraires (tome XVI, page 3). Le docteur Frédéric-Auguste Weber a traduit en allemand cet écrit, et l'a fait insérer par extraits dans la Correspondance musicale de Spire (année 1792, pages 122, 149, 167, 197, 205, 209.). En sa qualité de secrétaire perpétuel de l'Académie royale des beaux-arts, M. Quatremère de Quincy a prononcé dans les séances publiques de cette académie et fait imprimer : 1° *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Paisiello*. Paris, Didot, 1817, in-4°. 2° *Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. de Monsigny*. Paris,

Didot, 1818, in-4°. 3° *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Méhul.* Paris, Didot, 1819, in-4°.

QUEDENFELD (W.), professeur de piano à Dresde, a publié dans cette ville, chez Hilscher, en 1790, Trois sonates pour le clavecin.

QUEHL (JACQUES), pasteur à Eisenach et en dernier lieu à Georgenthal, dans le duché de Saxe-Cobourg, a fait imprimer, à l'accasion de la dédicace d'un orgue nouvellement érigé dans ce village un sermon intitulé : *Von der edlen Vocal- und Instrumental-Musik vortreflichkeit und Nutzbarkeit* (De l'excellence et de l'utilité de la noble musique vocale et instrumentale). Gotha, 1682, in-4°.

QUEISSER (CHARLES-TRAUGOTT), excellent tromboniste allemand, est né le 11 janvier 1800, à Dœben, près de Grimma, en Saxe, où son père était aubergiste. Sans maître il apprit les élémens de la musique, et montra de si heureuses dispositions, que ses parens se décidèrent à l'envoyer chez le musicien de ville Barth, à Grimma. Il y apprit à jouer de tous les instrumens, suivant l'usage de l'éducation chez les musiciens de ville, en Allemagne; et chose remarquable, le trombone fut celui dont on lui donna les plus faibles notions. Mais la nature l'avait destiné à devenir tromboniste, et par ses études personnelles il parvint au plus haut degré d'habileté, tirant le plus beau son de l'instrument, et se jouant des plus grandes difficultés. En 1817, Queisser se rendit à Leipsick; il y fut placé à l'orchestre du théâtre en 1821. Depuis 1824, il y joue de l'alto, et ne se fait entendre comme tromboniste que dans de rares occasions. Il s'est fait admirer par son talent à Francfort, à Dresde et dans quelques autres villes. Son frère Jean-Théophile, né à Dœben en 1808, est aussi habile artiste sur le trombone. Il occupe la place de tromboniste solo dans la chapelle royale de Dresde. On ne connaît de la composition de Queisser que des danses allemandes pour orchestre, Leipsick, Hærtel.

QUENSTEDT (JEAN-ANDRÉ), docteur et professeur en théologie, assesseur du consistoire, à Wittemberg, naquit à Quedlinbourg, le 13 août 1617, et mourut à Wittemberg, le 22 mai 1688. On a de lui un écrit intitulé : *De præcibus publicis, psalmorum, necnon sacrorum ordine.* Wittemberg, 1686. Selon l'ancien lexique de Gerber, cette dissertation se trouve aussi dans un autre ouvrage du même auteur, intitulé *Antiquitates biblicæ et ecclesiasticæ.*

QUENTIN (LOUIS), violoniste de l'Opéra de Paris, entra à l'orchestre de ce théâtre en 1706, et se retira en 1746 avec la pension, après quarante ans de service. Il a publié, depuis 1713 jusqu'en 1737 quatre œuvres de sonates pour le violon, et trois livres de trios pour deux violons et basse continue.

QUERCU (SIMON DE), premier chantre ou maître de chapelle de Louis Sforce, duc de Milan, naquit dans le Brabant, vers la seconde moitié du quinzième siècle. Gazet pense que le nom latin sous lequel il est connu est la traduction de *Du Quesne*, et Valère André, suivi par Foppens, l'appelle *Van der Eyken.* Pacquot lui conserve le nom de *Quercu.* Les deux jeunes ducs Maximilien et François-Marie Sforce ayant été envoyés par leur père à Vienne, auprès de l'empereur Maximilien, De Quercu les y accompagna, et y publia un petit traité de musique intitulé : *Opusculum musices per quam brevissimum de Gregoriana et figurativa atque contrapuncto simplici percommode tractans : omnibus cantu observantibus utile ac necessarium.* Vienne, Winterburg, 1509, in-4°. L'épître dédicatoire de cet opuscule est datée de Milan, 1508. Les circonstances du voyage de Quercu à Vienne sont rapportées par lui-même dans sa préface. Une deuxième édition de cet opuscule a paru sous le titre abrégé : *Libellus de musica gregoriana et figurativa*

ac contrapuncto simplici, cum exemplis. Landshutt, 1518, in-4°. Ces deux éditions sont fort rares; elles existent toutes deux à la bibliothèque royale de Paris. Valère André, Foppens et Pacquot n'ont pas connu la première.

QUERHAMER (GASPARD), bourgmestre à Halle, en Saxe, mort le 19 mars 1557, a composé quelques-unes des mélodies du livre des cantiques publié par Michel Vœh, à Halle, en 1537.

QUERLON (ANNE-GABRIEL MEUSNIER DE), littérateur, né à Nantes, en 1702, acheva ses études à Paris et fut attaché pendant huit ans à la bibliothèque royale pour la conservation des manuscrits. Plus tard il devint redacteur de la *Gazette de France* et des *Petites affiches de province*. Vers la fin de sa vie il fut bibliothécaire du fermier général Beaujon. Il mourut à Paris le 22 avril 1780, à l'âge de soixante-dix-huit ans. Parmi les nombreux écrits de Querlon, on remarque une plaisanterie intitulée : *Code lyrique, ou Réglement pour l'Opéra de Paris*, Utopie (Paris), 1743, in-12 de 68 pages. Il est aussi l'auteur d'un pamphlet publié sous ce titre : *Réponse au factum de la demoiselle Petit, ci-devant actrice à l'Opéra, pour Mademoiselle Jacquet, accusée d'imposture et de calomnie* (sans date et sans nom de lieu), 1 feuille in-4°. Enfin on attribue à De Querlon le *Mémoire historique sur la chanson en général, et en particulier sur la chanson française*, qu'on trouve en tête du premier volume de l'*Anthologie française*, publiée par Monnet (*voyez* ce nom).

QUICHERAT (L.), ancien professeur de rhétorique, agrégé de l'université de France, éditeur de plusieurs livres à l'usage des classes, et auteur d'un bon traité de la versification latine, a publié un *Traité élémentaire de musique*, Paris, Hachette, 1833, 1 vol. in-12 de 114 pag.

QUIGNARD (....), maître de musique de la cathédrale de Soissons, en 1752, a publié depuis 1746 jusqu'en 1754 la cantate d'*Andromède*, les cantatilles *Le flambeau de l'Amour, Le retour du Roi, L'Isle des plaisirs, La Paix*, et *Daphnis et Chloé*. On a aussi de lui trois livres d'airs à chanter, trois livres de sonates pour deux flûtes et un livre de sonates en trios pour deux violons et basse. Les auteurs du Dictionnaire des musiciens (Paris, 1810-1811), disent que le premier livre des sonates pour deux flûtes de Quignard a paru en 1756; c'est une erreur, car, dom Caffiaux cite les trois livres dans son histoire de la musique, qu'il acheva en 1754. Quignard a écrit aussi des messes et des motets pour le service de la cathédrale de Soissons; mais ces compositions sont restées en manuscrit.

QUINAULT (JEAN-BAPTISTE-MAURICE), connu sous le nom de *Quinault aîné*, fils d'un acteur de la comédie française, qui obtint du duc d'Orléans, régent du royaume, des lettres de noblesse, débuta le 6 mai 1712 au Théâtre Français, dans le rôle d'Hippolyte de *Phèdre*, fut reçu le 27 juin suivant, et partagea avec son frère (Quinault-Dufresne) les premiers rôles dans la comédie, depuis 1718 jusqu'en 1733. Retiré dans cette dernière année à Gien, il y mourut en 1744. Quinault était bon musicien, chantait avec goût dans les divertissemens de la comédie française, et composait la musique de la plupart des intermèdes qu'on exécutait à ce théâtre. En 1729, il fit représenter à l'Opéra *Les Amours des Déesses*, ballet opéra en quatre actes, dont la musique eut du succès. Quinault était homme d'esprit et brillait par ses bons mots dans la société des gens de lettres.

QUINAULT (MARIE-ANNE), sœur du précédent, débuta à l'Opéra en 1709, dans le *Bellerophon* de Lulli, et n'y eut qu'un succès médiocre. En 1713 elle quitta ce théâtre, et deux ans après elle fut reçue à la Comédie française, d'où elle se retira en 1722. Douée d'une rare beauté et de beaucoup d'esprit, elle fut la maîtresse du duc d'Orléans, régent du royaume, puis du

vieux duc de Nevers, père du duc de Nivernais, qui passa même plus tard pour l'avoir épousée en secret. La protection de ces hauts personnages lui avait fait obtenir une pension sur la cassette du roi, et un logement au Louvre, dans le pavillon de l'Infante, qu'elle conserva pendant plus de soixante ans, et dans lequel elle était visitée par la plus haute noblesse. Elle y mourut en 1791, à l'âge de plus de cent ans. Élève de son père pour la musique, elle composait des motets qu'elle faisait exécuter à Versailles, dans la chapelle du roi. Un de ces motets fut trouvé fort beau et lui fit obtenir, grace à la bienveillance du duc d'Orléans, le grand cordon de l'ordre de Saint-Michel; distinction qui n'avait jamais été accordé à une femme, et qu'aucune autre n'a eu après mademoiselle Quinault.

QUINTILLIEN (ARISTIDE). *Voyez* ARISTIDE QUINTILLIEN.

QUIRSFELD (JEAN), né à Dresde, le 22 juillet 1642, fit ses études à Wittenberg, et y obtint le grade de maître en philosophie. Après qu'il eut quitté cette université, il fut nommé *cantor* à Pirna, puis diacre, et enfin archidiacre dans cette ville, où il mourut le 18 juin 1686. On lui doit un traité élémentaire de musique, à l'usage des écoles, sous ce titre : *Breviarium musicum oder kurtzer Begriff, wie ein Knabe leicht und bald zur Singe Kunst,etc.,erlernen kan* (Abrégé de musique, ou court précis dans lequel un garçon peut apprendre facilement et en peu de temps l'art du chant). Pirna, 1675, in-8° quatre feuilles et demie. Une 2e édition, augmentée d'exercices et de canons à deux voix, dans les douze modes, a été publiée à Dresde, chez Martin Gabriel Hubner, en 1683, 112 pages in-8°, avec une préface de cet éditeur. La troisième édition a été publiée chez le même en 1688, la quatrième en 1702, et la dernière en 1717, toutes in-8° de huit feuilles et demie. Quirsfeld a aussi publié un livre choral intitulé : *Geistlicher Harfenklang auf zehn Saiten, etc., in einem vollstændigen Gezangbuche, darinnen über* 1000 *Lieder zu finden, etc.* (Son de la harpe spirituelle de dix cordes, consistant en un livre choral complet, où se trouvent plus de mille chants, etc.) Leipsick, 1679, in-8°. Corneille de Beughem cite aussi du même auteur (*Biblioth. Mathem.*, p. 108) un livre intitulé : *Aurifadina mathematica de sono.* Leipsick, 1675, in-8°.

QUITSCHREIBER (GEORGE), né à Cranichfeld, en Saxe, le 30 décembre 1569, fut nommé, en 1594, par le comte de Schwartzbourg, cantor et maître d'école à Rudolstadt. En 1598, il obtint la place de cantor à Jena; en 1614 il eut la place de ministre à Heynichen, et en 1629, il réunit en la même qualité les paroisses de Magdala, Ottstedt et Mœina. Il mourut en ce dernier endroit en 1638. On a de lui un livre élémentaire concernant l'art du chant, intitulé *De canendi elegantia præcepta.* Jena, 1598, in-4°. Il a aussi publié un traité qui paraît être destiné au même objet, et qui a pour titre : *Kurz Musikbüchlein, in teutschen und lateinischen Schulen fur die Jugend zu gebrauchen, mit Bericht wie man Gesænge anstimmen solle* (Petit livre de musique à l'usage de la jeunesse dans les écoles allemandes et latines, etc.). Jena, 1607, in-8° de six feuilles. Cette édition est la troisième : on ignore les dates des deux premières. Comme compositeur, Quitschreiber s'est fait connaître par le recueil des psaumes à quatre voix imprimé à Jena, 1608, in-4°, par des chants religieux à quatre voix, *ibid.* 1611, in-4°, et par le 4me psaume à six voix, *ibid.* 1622, in-4°.

R

RAAB (LÉOPOLD-FRÉDÉRIC), né en 1721, à Glogau, en Silésie, fit pendant plusieurs années ses études au collége des jésuites de Breslau, et y apprit aussi les élémens de la musique. Rau, violoniste de cette ville, lui donna des leçons de violon, puis Raab se rendit à Berlin où il devint élève de François Benda. Le style de cet artiste lui devint si familier, qu'on avait peine à distinguer ses compositions de celles de son maître. Il fut successivement attaché à la musique du margrave Charles et du prince Ferdinand, de la famille royale de Prusse. Il vivait encore à Berlin en 1784. Ses concertos pour le violon sont restés en manuscrit.

RABBI (ABRAHAM BEN DAVID ARIEH). *Voyez* LÉON DE MANTOUE au Supplément. Le nom de *Rabbi* donné par MM. Lichtenthal et Becker, dans leurs Bibliographies de la musique, à cet écrivain juif, signifie *rabbin*. Son véritable nom est *Arieh* (Lion).

RACANI (JEAN-BAPTISTE), maître de chapelle de l'église Sainte-Marie Majeure, à Bergame, dans la seconde moitié du seizième siècle, est connu par les ouvrages suivans : 1° *Il primo libro de' Madrigali a cinque voci*, Venise, 1581, in-4°. 2° *Misse a quattro e cinque voci*, Venise, 1588, in-4°.

RACKNITZ (JOSEPH-FRÉDÉRIC, baron DE), maréchal de la maison du prince électeur de Saxe, et chevalier de Malte, naquit à Dresde le 3 novembre 1744. D'heureuses dispositions pour la musique lui firent cultiver cet art avec succès dès ses premières années. A l'âge de dix-sept ans, il entra au service militaire; mais il prit sa retraite en 1769, fut nommé chambellan en 1774, et maréchal du palais en 1790. En 1802 l'opéra de la cour et la chapelle du prince furent placés sous sa direction. Cet amateur a publié de sa composition : 1° Trois sonates pour le clavecin, Dresde, Hilscher, 1790. 2° Douze chansons allemandes et françaises, avec accompagnement de piano, *ibid.*, 1791. 3° Douze entr'actes arrangés pour le piano, *ibid.*, 1795. Le baron de Racknitz a laissé en manuscrit beaucoup d'autres compositions. Il est mort à Dresde, le 10 avril 1818.

RACKWITZ (....), facteur d'orgues suédois, vivait à Stockholm en 1798. Ce fut lui qui construisit pour l'abbé Vogler, et sur ses plans, l'orchestrion et le piano que cet abbé appelait *organochordon*.

RADEKER (HENRI), organiste et carillonneur de la grande église de Harlem, vers le milieu du dix-huitième siècle, a fait graver de sa composition : 1° Caprice pour le clavecin, Amsterdam, 1740. 2° Concerto pour le clavecin, *ibid.* 3° Deux sonates *idem, ibid.*

RADEKER (JEAN), fils du précédent, naquit à Harlem vers 1730. Élève de son père, il fut d'abord organiste au village de Beverwyck, près de Harlem, puis succéda à Henri Radeker dans ses places d'organiste et de carillonneur. Il a publié en 1762, à Amsterdam, trois sonates pour clavecin et violon; mais il est connu principalement par sa description historique du grand orgue de Harlem, intitulée : *Korte Beschryving van het beroemde en prachtige Orgel, in de groote of St.-Bavoos-Kerk te Haerlem*, Harlem, Enschede, 1775, 32 pages in-8°.

RADICATI (FÉLIX-ALEXANDRE), professeur de violon au lycée musical de Bologne, et directeur de l'orchestre du théâtre de cette ville, y est né en 1786. En 1816 il fit un voyage dans la Lombardie; deux ans après, il était à Vienne. Il a fait représenter à Bologne un opéra intitulé : *Ricciardo Cuor di leone*. On a gravé de

la composition de cet artiste : 1° Quintettes pour 2 violons, 2 altos et violoncelle, op. 17, Mayence, Schott. 2° *Idem,* op. 21, Vienne, Cappi. 3° Quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 8, 11, 14, Vienne, Artaria ; op. 15, Vienne, Weigl ; op. 16, Vienne, Artaria. 4° Trios pour violon, alto et violoncelle, op. 7, 13, Vienne, Weigl ; op. 20, Milan, Riccordi. 5° Duos pour violons, op. 1, 2, 3, Vienne, Cappi ; op. 9, 10, 12, 19, Vienne, Artaria. 6° Thèmes variés pour violon et orchestre ou quatuor, op. 18, 22, Milan, Riccordi. 7° Ariettes italiennes, avec acc. de piano, op. 5, Vienne, Weigl.

RADICCHI (JOSEPH), compositeur dramatique, né à Rome vers le milieu du dix-huitième siècle, a écrit à Venise, en 1778, l'opéra intitulé *Il Medonte.*

RADZIWIL (le prince ANTOINE-HENRI), d'une illustre famille polonaise, est né dans le duché de Posen le 13 juillet 1775. En 1815 le roi de Prusse l'a nommé gouverneur de Posen. Amateur passionné de musique et chanteur distingué, ce prince a publié des romances françaises, avec accompagnement de piano, des polonaises et plusieurs chants allemands.

RAFAEL (CHARLES-FRÉDÉRIC), né en Bohême, fut conduit dans son enfance en Silésie, et reçut son éducation musicale à Breslau. En 1816 il entra dans une troupe de comédiens ambulans, puis fut attaché au théâtre de Breslau. En 1828 il quitta la scène pour se livrer à l'enseignement du chant, et depuis lors il a vécu dans la capitale de la Silésie, en qualité de professeur de cet art. Cet artiste s'est fait connaître comme compositeur par les ouvrages suivans : 1° *Pater noster* (en allemand), à 4 voix, sans accompagnement, Breslau, Leuckart. 2° *Wenn's weiter nichts ist,* chant allemand à quatre voix, Breslau, Fœrster. 3° Quolibet de Kudras à voix seule, avec accompagnement de piano, Breslau, Leuckart. 4° Les quatre saisons, chants à 4 voix d'hommes, Breslau, Fœrster.

RAFF (ANTOINE), né en 1714 à Gelsdorf, dans le duché de Juliers, est considéré comme le chanteur le plus habile qu'ait produit l'Allemagne au dix-huitième siècle. Destiné à l'état ecclésiastique, il fit ses études chez les jésuites, à Cologne. Déjà il était parvenu à l'âge de vingt ans et il ne savait pas une note de musique. Des motifs inconnus ne lui ayant pas permis d'entrer dans les ordres, il fut obligé d'accepter une place de précepteur dans le lieu de sa naissance. C'est alors que la beauté de sa voix de ténor lui suggéra le désir d'apprendre à lire la musique ; mais privé du secours d'un maître ce ne fut qu'avec beaucoup de peine qu'il apprit seul à déchiffrer des airs faciles. L'électeur de Cologne ayant entendu parler de la belle voix de l'instituteur de Gelsdorf, le fit venir à sa cour, et lui fit chanter dans un oratorio des solos qu'un musicien de la cour lui avait appris. L'électeur de Bavière l'ayant entendu, dans une visite qu'il fit à Cologne en 1736, éprouva tant de plaisir à l'audition de cette belle voix, qu'il engagea Raff à son service et l'emmena à Munich. Le compositeur Ferandini (*voyez* ce nom), alors maître de chapelle de la cour de Bavière, fut chargé de diriger l'éducation musicale du chanteur improvisé, et lui fit faire de rapides progrès ; mais bientôt lui-même comprit la nécessité de confier son élève aux soins d'un grand professeur de chant, et d'après ses conseils Raff fut envoyé à Bologne, dans l'excellente école de Bernacchi, dont il devint un des élèves les plus distingués. Après avoir reçu pendant environ trois ans les leçons de ce maître célèbre, il débuta à Florence avec succès ; parut ensuite sur plusieurs théâtres, et retourna à Munich en 1742. Il y chanta dans les fêtes qui eurent lieu pour le mariage de l'électeur Charles-Théodore, puis se fit entendre au couronnement de l'empereur à Francfort, et enfin chanta en 1749 à Vienne, dans la *Didone* de Jomelli. Acteur médiocre, il rachetait par

la perfection du chant les défauts de son jeu. Dans la même année il retourna en Italie où son talent fut accueilli avec enthousiasme, particulièrement à Naples. On rapporte comme une preuve des émotions que Raff pouvait faire naître par son chant l'anecdote suivante : La princesse Belmonte-Pignatelli, après la mort de son mari, était en proie à une douleur sombre et muette qui faisait craindre pour sa vie : un mois s'était écoulé sans qu'elle proférât un mot ou versât une larme. Chaque soir on la portait dans ses jardins, les plus beaux de toutes les *villas* qui environnent Naples; mais ni le plus beau site, ni le charme des soirées de cet heureux climat ne produisaient en elle les émotions d'attendrissement qui seules pouvaient lui sauver la vie. Le hasard conduisit Raff dans ces jardins au moment où la princesse y était couchée sur un lit de repos; on le pria d'essayer l'effet de sa belle voix et de son talent sur les organes de la malade; il y consentit, s'approcha du bosquet où reposait M[me] de Belmonte, et chanta la canzonette de Rolli:

Solitario bosco ombroso
Etc.

La voix touchante de l'artiste, l'expression de son chant, la mélodie simple et douce de la musique, et le sens des paroles adapté aux circonstances, aux lieux, à la personne, produisirent une impression si puissante, un effet si salutaire, que la princesse versa des larmes qui ne s'arrêtèrent point pendant plusieurs jours et qui la sauvèrent d'une mort inévitable.

En 1752 Raff se rendit à Lisbonne et y chanta pendant trois ans. Appelé ensuite à Madrid, il y débuta en 1755 avec un succès qui alla jusqu'à l'enthousiasme. La mort du roi, arrivée quatre ans après, ayant obligé Farinelli à s'éloigner de l'Espagne et à retourner en Italie, Raff, devenu son ami et son protégé, le suivit, et se fit entendre sur les principaux théâtres. A Rome, il produisit une impression si vive, que le pape le décora de l'ordre de l'Éperon d'or. En 1770, il s'aperçut des atteintes portées par le temps à la souplesse et au timbre de son organe vocal, et prit la résolution de quitter la scène. De retour à Mannheim dans la même année, il y chanta, à la demande de l'électeur palatin, dans l'opéra intitulé *Günther von Schartzbourg*. Peu de temps après il fit un voyage à Paris, puis retourna à Mannheim, et suivit la cour palatine à Munich, en 1779. Alors il ouvrit dans sa maison une école de chant; mais la sévérité des études où il voulait astreindre ses élèves les lui fit perdre bientôt, dans un pays où l'art du chant véritable n'était pas estimé à sa juste valeur. Alors le célèbre chanteur cessa de s'occuper de la musique, vendit le piano qui servait à l'accompagner, donna la collection de ses airs à un ami, et se livra aux exercices de dévotion. La lecture de livres pieux et de médecine, interrompue seulement par celle des poésies de Métastase et des ouvrages de Cervantes, occupait ses loisirs. Il mourut à Munich le 28 mai 1797, à l'âge de quatre-vingt-trois ans.

RAFFAEL (IGNACE-WENCESLAS). *Voyez* RAPHAEL.

RAFFANELLI (LOUIS), excellent bouffe italien, né en 1752, dans un village de la province de Lecce, au royaume de Naples, apprit la musique chez un musicien attaché à la cathédrale de Lecce, et entra au théâtre à l'âge de vingt-deux ans. Une voix de basse médiocre, mais un talent naturel pour l'expression comique le rendaient propre à l'emploi des rôles bouffes, dans lesquels l'étude lui fit faire de si grands progrès, qu'il put être plus tard considéré comme un modèle parfait en son genre. Après avoir fait les délices des Napolitains au petit théâtre des Fiorentini, pendant plusieurs années, il se décida à paraître sur de plus grandes scènes, et fut engagé à Rome en 1779. Il joua ensuite à Parme, à Padoue, à Venise, et enfin à Milan, dans l'été et dans l'automne

de 1784. Au printemps de cette même année, il avait épousé la cantatrice Julie Moroni, qui joua avec lui sur plusieurs grands théâtres. En 1789 Raffanelli fut engagé par Viotti pour la fameuse troupe italienne du théâtre de *Monsieur*, à Paris. On lui donna dans cette ville le nom de *Préville français*, à cause de l'excellence de son jeu. Les événemens du 10 août 1792 dispersèrent les acteurs de cette troupe, et Raffanelli se rendit à Vienne en 1793. L'année suivante il alla en Italie, chanta à Trieste, à Padoue, à Turin, puis s'embarqua à Gênes pour l'Angleterre. Le premier consul Bonaparte ayant fait organiser de nouveau un Opéra italien à Paris, en 1802, Raffanelli fut rappelé et s'y fit encore admirer. Dans l'automne de 1804 il joua à Milan, et dix ans après on le revit dans la même ville au petit théâtre *Re*; mais, parvenu alors à l'âge de soixante-deux ans, il n'était plus que l'ombre de lui-même. Peu de temps après il a quitté la scène, mais on ignore où il s'est retiré.

RAGUÉ (L.-C.), amateur distingué, vécut à Paris depuis 1775 jusqu'aux événemens de la révolution française, en 1792, puis se retira à la campagne, dans les environs de Moulins. En 1784 il fit représenter à la Comédie italienne *Memnon*, opéra en 3 actes, dont il avait composé la musique et qui n'eut point de succès. Deux ans après il donna au même théâtre *l'Amour filial*, en deux actes, qui fut mieux accueilli. M. Ragué avait du talent sur la harpe et a publié pour cet instrument : 1° Sonates pour la harpe, œuvres 2ᵉ, 4ᵉ, 5ᵉ, 15ᵉ et 16ᵉ; ces deux derniers extraits des œuvres de Pleyel; Paris, Cousineau. 2° Sonates pour harpe et violon, op. 12 et 13, *ibid.* 3° Duos pour deux harpes, op. 1, 7, 8, 18, *ibid.* 4° Trios pour harpe, violon et violoncelle, op. 9, *ibid.* 5° Quatuors pour harpe, violon, alto et basse, op. 19, *ibid.* 6° Airs variés pour harpe seule, op. 3, *ibid.* 7° Concerto pour harpe et orchestre, op. 6, Paris, Leduc. 8° Trois symphonies pour orchestre, op. 10, *ibid.*

RAGUENET (l'abbé FRANÇOIS), littérateur, naquit à Rouen vers 1660. Après avoir fait ses études avec distinction, il embrassa l'état ecclésiastique et devint précepteur des neveux du cardinal de Bouillon. En 1698 il accompagna ce cardinal à Rome, et s'y livra à l'étude des monumens d'art qui s'y trouvent. La musique italienne y devint aussi pour lui l'objet d'une admiration enthousiaste. De retour en France il entreprit la comparaison de cette musique avec celle de Lulli et des musiciens de son école, et exalta le mérite de la première dans un livre intitulé : *Parallèle des Italiens et des Français, en ce qui regarde la musique et les opéras* [1], Paris, 1702, in-12; Amsterdam, 1704, in-12 de 124 pages. Cet ouvrage a été traduit en anglais, sous ce titre : *A Comparaison between the French and Italian music and operas*, Londres, 1709, in-8°. L'écrit de Raguenet souleva l'indignation des partisans de la musique française, dont Lecerf-de-la-Vieville-de-Fresneuve (*voy.* LECERF-DE-LA-VIEVILLE) prit la défense avec chaleur. Raguenet répondit à celui-ci par la *Défense du Parallèle des Italiens et des Français, en ce qui regarde la musique et les opéras*, Paris, 1705, in-12 de 174 pages. Le Journal des savans entra dans la discussion, à propos de ce dernier écrit, et se rangea parmi les adversaires de Raguenet (ann. 1705, p. 1194 et suiv.). On croit que cet abbé mourut en 1722, dans une retraite qu'il s'était choisie loin de Paris; mais on rapporte diversement les circonstances de sa mort.

RAGUSA (VINCENT), moine franciscain, naquit en Sicile le 7 février 1630, fit ses vœux dans le couvent de Medica, et y

[1] Ce titre est rapporté d'une manière inexacte dans le *Dictionnaire historique des musiciens*, par Choron et Fayolle, et dans la *Biographie universelle* des frères Michaud.

passa toute sa vie. Il y mourut le 24 mai 1703, laissant un grand nombre de compositions pour l'église, qui ont été conservées longtemps dans la bibliothèque de son couvent.

RAIGER (....), compositeur à Vienne, vers les premières années du dix-neuvième siècle, ne m'est signalé que par ses ouvrages, parmi lesquels on remarque : 1° Quatuor pour flûte, violon, alto et basse, op. 10, Vienne, Cappi. 2° Grand trio pour flûte, violon et violoncelle, op. 7, *ibid.* 3° Trio pour piano, flûte et basse, op. 12, *ibid.* 4° Sonates pour piano et flûte, op. 11 et 13, *ibid.* 5° Sonates pour piano à quatre mains, op. 8 et 14, *ibid.* 6° Rondo pour piano, Vienne, Haslinger. 7° Variations, *id.*, op. 15, Vienne, Cappi.

RAIMONDI (IGNACE), violoniste distingué et compositeur, naquit vraisemblablement à Naples dans la première moitié du dix-huitième siècle, et reçut des leçons de Barbella dont il était le meilleur élève. Vers 1762 il se fixa à Amsterdam, où il établit des concerts périodiques. Il y était encore en 1777; mais il paraît s'en être éloigné avant 1780, et l'on ignore ce qu'il est devenu depuis cette époque. Le 15 janvier 1777 il avait fait exécuter à Amsterdam une symphonie imitative, intitulée *les Aventures de Télémaque,* dont il est rendu compte dans l'*Esprit des Journaux* (ann. 1777, p. 300). On a gravé de la composition de Raimondi : 1° Trois trios pour violon, alto et violoncelle, Amsterdam et Berlin, Hummel. 2° Trois concertos pour violon, *ibid.* 3° Six quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle, *ibid.*

RAIMONDI (PIERRE), compositeur dramatique de Pérouse, et maître de composition à Naples, paraît avoir commencé à écrire pour le théâtre dans les premières années du dix-neuvième siècle. Les ouvrages connus sous son nom sont les suivans : 1° *Le finte Amazzoni.* 2° *La Dama colonello.* 3° *Ottavia,* opéra sérieux, joué au théâtre de la Scala, à Milan, le 15 mai 1823. 4° *Il Morto in apparenza,* au théâtre *Nuovo,* à Naples, le 28 août 1825. Ces renseignemens sont les seuls que j'ai pu me procurer sur cet artiste. J'ignore s'il est l'auteur de l'opéra bouffe intitulé *la Muta*, qui fut représenté à Paris, en 1791. Le compositeur de ce dernier ouvrage, appelé *Raimondi,* était directeur de musique à l'Opéra italien de Londres, en 1800.

RAINPRUHTER (GEORGE-JOSEPH), fils d'un inspecteur des mines, naquit en 1728, à Drafeier, en Styrie. Après avoir reçu dans sa jeunesse une bonne éducation littéraire et musicale, il alla suivre des cours de philosophie et de droit à Salzbourg. Déjà bon musicien et habile sur la harpe, la mandore, la basse de viole et le violon, il commença dans cette ville des études de composition chez Adelgasser, et les acheva sous la direction d'Eberlin, maître de chapelle du prince évêque. En 1750 il obtint le titre de musicien de la chambre de l'électeur de Bavière, et fut envoyé à Altenœtting, en qualité d'administrateur des domaines. Le mérite des compositions qu'il écrivit dans cette résidence le fit nommer maître de chapelle du même lieu, par l'électeur Maximilien III; Rainpruhter en remplit honorablement les fonctions pendant plusieurs années, et mourut en 1800, à l'âge de soixante-douze ans. Il a laissé en manuscrit un grand nombre de messes, de vêpres, de litanies, d'antiennes et de cantates religieuses avec orchestre.

RAINPRUHTER (JEAN-NÉPOMUCÈNE-FRANÇOIS-SÉRAPHIN), fils du précédent, naquit à Altenœtting le 17 mai 1752. Après avoir fréquenté le collége de Burghausen, il alla étudier la philosophie et le droit à l'université d'Ingolstadt. Son père lui avait enseigné la musique, et dès son séjour au collége de Burghausen, il avait donné, dans de petites compositions, des preuves de son aptitude pour cet art. Lorsqu'il quitta Ingolstadt, il se rendit à Salzbourg, pour y prendre des leçons de composition chez Léopold Mozart. Ses

premiers essais furent si remarquables, que Michel Haydn en fit publiquement l'éloge, et considéra leur auteur comme un artiste distingué. Appelé à la direction du chœur du couvent de Saint-Pierre, à Salzbourg, Rainpruhter en remplit les fonctions avec talent : il occupait encore cette position en 1812; mais depuis lors on manque de renseignemens sur sa personne. On porte à plusieurs centaines ses compositions, qui consistent en symphonies, concertos pour divers instrumens, quatuors, trios, duos, sérénades, messes solennelles, vêpres, litanies, antiennes, cantates, etc. : tous ces ouvrages sont restés en manuscrit.

RAISON (ANDRÉ), organiste de l'abbaye de Sainte-Geneviève, à Paris, dans la seconde partie du dix-septième siècle, eut pour maître Titelouse (*voyez* ce nom). On a gravé de sa composition : *Livre d'orgue contenant cinq messes et une offerte sur le rétablissement du roi*, Paris, 1688, in-fol. obl. Le second livre a paru peu de temps après. Il y a du talent dans ces pièces, et une grande supériorité sur ce que les organistes français du siècle suivant ont produit.

RAJ (PIERRE), compositeur, né à Lodi, en Lombardie, en 1778, étudia d'abord le piano et l'orgue sous la direction de maîtres particuliers, puis entra, en 1793, au Conservatoire de *la Pietà de' Turchini*, à Naples, et y reçut des leçons de Sala, puis de Piccinni. Ses études terminées, il retourna à Lodi et y obtint la chapelle *della incoronata*. Plus tard il se fixa à Milan, où il était encore en 1819. Il a écrit beaucoup de musique d'église, entre autres un oratorio en deux parties sur l'agonie et la mort de Jésus-Christ, qui fut exécuté pour la première fois à Monza, en 1807. Après la campagne de Prusse, il fit exécuter, en 1808, une cantate de circonstance au théâtre de la Scala, intitulée *Alessandro in Armenia*, pour le retour du prince Eugène et de l'armée italienne. Le 9 juin 1811 il fit exécuter, au palais du sénat italien, *l'Italia esultante*, cantate composée à l'occasion de la naissance du roi de Rome. Depuis lors il a écrit plusieurs opéras, entre autres *Gli Spensierati*, représenté au théâtre *Re*, de Milan, en 1816. On a gravé de sa composition : 1° *Onore et Fedeltà*, cantate pour deux basses et soprano, Milan, Riccordi. 2° *Alessandro in Armenia*, cantate à voix seule, *ibid*.

RAMAI (JEAN-BAPTISTE), habile constructeur d'orgues, né à Sienne en 1765, fut élève du fameux constructeur Tronci, de Pistoie. Il ne s'est pas moins fait remarquer par le nombre de ses instrumens que par leur qualité. On lui doit les orgues de la paroisse de Montefoscoli, en 1792, de celles de Peccioli, en 1794, et de celles de Lajatico, en 1796. En 1797 il travailla à l'orgue de Sainte-Marie *in Monte*, près de Pise, et en 1799 il construisit celui de la collégiale de Serofiono. L'orgue de Saint-Vigile, fait en 1800, celui des Olivétains, en 1802, et celui de Sainte-Marthe, en 1805, sont ceux qu'il a élevés à Sienne. En 1804 il a fait celui de Saint-Augustin, à Cortone, et en 1805, celui de la paroisse de Caldana. Tous ces instrumens prouvent le talent du facteur.

RAMAZZOTTI (DOMITIEN), compositeur italien qui vivait dans la seconde moitié du seizième siècle, s'est fait connaître par un recueil intitulé : *Salmi vespertini e Magnificat a cinque voci*, Venise, 1567, in-4°.

RAMBACH (AUGUSTE-JACQUES), prédicateur de l'église Saint-Jacques, à Hambourg, et célèbre hymnologue, était déjà connu en 1802 par ses sermons, et vivait encore en 1832. On a de ce savant homme un excellent recueil d'hymnes et de cantiques de l'Église protestante, depuis les premiers temps de la réformation jusqu'à l'époque actuelle, avec une introduction historique sur le chant des églises réformées. Ce recueil est divisé en deux parties, dont la première renferme les hymnes

et cantiques anciens, et l'autre, les modernes. Ce recueil a pour titre : *Anthologie christ. Gesœnge aus allen Jahrh. der Kirche,* etc. (Anthologie des chants chrétiens de tous les siècles de l'Église, distribués dans l'ordre chronologique et avec des remarques historiques), Altona, 1816-1832, 5 vol. gr. in-8°. Les notes qui accompagnent les diverses pièces contenues dans ce recueil sont fort instructives. M. Rambach a aussi publié un livre rempli d'intérêt, sous ce titre : *Ueber Dr. Martin Luthers Verdienst um den Kirchengesang, oder Darstellung desjenigen, was er als Liturg, als Liederdichter und Tonsetzer zur Verbesserung des œffentlichen Gottesdienstes geleistet hat* (Sur le mérite de Martin Luther à l'égard du chant de l'Église, ou exposé de ce qu'il a fait pour l'amélioration du service divin, soit comme auteur liturgique, soit comme poète et compositeur de chants), Hambourg, 1813, in-8° de 256 pages, avec un supplément de 92 pages.

RAMEAU (JEAN-PHILIPPE), le plus célèbre musicien français du dix-huitième siècle, naquit à Dijon le 25 octobre 1683. Fils d'un père et d'une mère qui aimaient la musique, élevé dès ses premières années dans la culture de cet art, il y fit de si rapides progrès, qu'à l'âge de sept ans il lisait et exécutait sur le clavecin, à première vue, toute espèce de musique. Cependant ses parens, qui le destinaient à la magistrature, interrompirent ses études musicales pour le faire entrer au collége des jésuites. Rameau était né musicien, et rien de plus. Son indocilité et la violence de son caractère le rendaient peu propre à la discipline des classes, et ses préoccupations de musique ne lui laissaient pas donner assez d'attention au rudiment, pour qu'il en tirât beaucoup de profit. Ses livres, ses cahiers et ceux de ses camarades, étaient chargés par lui de traits de solféges ou de fragmens de sonates. Les choses allèrent si loin, que la présence d'un tel étudiant dans le collége parut intolérable, et que ses parens furent priés de le retirer. Il en sortit avant d'avoir achevé sa quatrième, et depuis lors il ne fit plus d'études et ne lut plus d'autres livres que des traités de musique. Devenu libre et pouvant se livrer à ses goûts sans contrainte, il ne s'occupa plus que du mécanisme du clavecin, de l'orgue, du violon, et de quelques règles de contrepoint que lui enseignaient tant bien que mal son père et deux ou trois organistes de Dijon. Malheureusement cette ville, qui lui offrait des ressources suffisantes pour l'exécution, ne possédait pas les mêmes avantages pour l'enseignement de l'art d'écrire, alors fort négligé dans les provinces. La faiblesse des études de Rameau dans cet art exerça sur toute sa carrière une fâcheuse influence : son harmonie, bien que forte et riche de modulations, fut toujours incorrecte, et jamais il ne comprit bien les avantages de la méthode pratique du contrepoint, ni ce qui séparait celle-ci de la conception d'un système d'harmonie.

L'amour que lui avait inspiré une jeune veuve du voisinage vint tout à coup l'arrêter dans ses travaux. Être auprès de cette femme, ou lui écrire lorsqu'il en était éloigné, était devenu le seul emploi de son temps, et la musique avait perdu son charme pour lui. Il y trouva pourtant cet avantage, que celle qu'il aimait le fit rougir de son ignorance, et obtint qu'il apprît au moins sa langue. Cependant le père de Rameau, inquiet des suites de cette intrigue, se résolut à envoyer son fils en Italie, dans l'espoir que la musique qu'il y entendrait réveillerait son goût pour l'art, et lui ferait oublier l'objet de son amour. Jean-Philippe se rendit en effet à Milan, et y arriva en 1701, dans un âge où son oreille semblait devoir être sensible au charme des mélodies ausoniennes ; mais l'habitude d'entendre la musique française l'avait déjà si bien façonné au style de cette musique, qu'il ne comprit rien à celui des opéras de Scarlatti, de

Lotti et de Caldara [1]. D'ailleurs, il ne pénétra pas dans la péninsule au delà de la capitale de la Lombardie, et son séjour à Milan ne fut pas assez long pour que son oreille s'accoutumât aux nouveautés qui la frappaient. Un directeur de spectacle, qui recrutait son orchestre pour donner des représentations dans le midi de la France, l'engagea dans sa troupe, en qualité de premier violon, et l'emmena à Marseille, à Lyon, à Nîmes, à Alby et dans d'autres villes, où il retourna à plusieurs reprises, et commença sa réputation par son talent sur l'orgue. A Montpellier il rencontra un musicien nommé *Lacroix*, qui lui enseigna la règle de l'octave pour l'accompagnement du clavecin; lui-même a avoué cette circonstance, qui prouve le peu d'avancement de son instruction musicale à cette époque, en même temps que l'excellence de l'organisation qui lui permettait de fixer sur lui l'attention, comme organiste, avec une éducation si mal faite.

De retour à Dijon, après une absence de plusieurs années, Rameau n'y fit qu'un court séjour, malgré l'offre qu'il y reçut de la place d'organiste de la Sainte-Chapelle, et qu'il refusa. Une seule pensée l'occupait alors : c'était celle de la gloire qu'il croyait ne pouvoir trouver qu'à Paris. Paris était donc devenu le but unique vers lequel tendait son imagination : il y arriva en 1717, déjà riche d'expérience, mais encore inconnu et n'ayant rien produit, quoiqu'il fût âgé de trente-quatre ans. Marchand (*voyez* ce nom) était alors l'organiste le plus renommé de la capitale : lorsqu'il se faisait entendre à l'église des Grands-Cordeliers, il y avait foule pour l'écouter. Rameau, ne voulant perdre aucune occasion de l'entendre et d'étudier sa manière, alla se loger dans le voisinage du couvent. Accueilli d'abord avec bienveillance par Marchand, il en reçut des promesses de protection qui furent d'abord sincères, car le maître donna quelques leçons à son nouvel ami, et le prit pour suppléant aux orgues des Jésuites et des PP. de la Merci; mais après que Rameau lui eut montré quelques-unes de ses pièces d'orgue, le zèle de Marchand pour son protégé se refroidit, et bientôt celui-ci put se convaincre de la difficulté qu'il éprouverait à s'établir à Paris en présence d'un tel adversaire. Ses moyens d'existence étaient insuffisans; une place d'organiste dans une des paroisses pouvait seule faire cesser ce qu'il y avait de précaire dans sa situation; l'occasion se présenta pour en obtenir une; mais cette fois encore Rameau retrouva dans Marchand l'arbitre de son sort; car c'était lui qu'on avait choisi pour juger le concours ouvert entre Daquin et le musicien de Dijon pour la place d'organiste de Saint-Paul. Les œuvres d'orgue et de clavecin que nous avons des deux compositeurs ne laissent aucun doute sur l'immense supériorité de Rameau, et j'ai dit ailleurs (*voyez* DAQUIN) ce qu'on doit penser de l'historiette rapportée à ce sujet : cependant le jugement fut en faveur de Daquin, et son rival n'eut plus d'autre ressource que d'accepter l'orgue de Saint-Étienne, à Lille. Il ne resta pas longtemps dans cette ville, parce que son frère [2] lui offrit la place d'organiste de la cathédrale de Clermont, en Auvergne, qu'il laissait vacante par sa retraite. Rameau accepta, et consentit à souscrire un engagement à long terme avec le chapitre.

[1] M. Maurice Bourges, dans une notice sur Rameau, insérée dans la *Gazette musicale* de Paris (ann. 1839, pag. 202), dit que le musicien français arriva en Italie au moment où Gasparini et Alex. Scarlatti faisaient place à Leo, Porpora, Vinci, Hasse, etc.; mais Leo et Porpora ne commencèrent à écrire pour le théâtre que plus de quinze ans après le séjour de Rameau à Milan, Hasse et Vinci ne donnèrent leurs premiers ouvrages que vingt-cinq ans après son retour en France.

[2] Claude Rameau, frère de celui qui est l'objet de cet article, fut un habile organiste attaché à l'abbaye de Saint-Bénigne et à la cathédrale de Dijon; il mourut en 1761. Rameau eut aussi une sœur, nommée Catherine, qui enseignait le clavecin à Dijon, et qui y mourut en 1762.

Le silence d'une ville placée dans un pays de montagnes, où les communications étaient difficiles, devait être favorable aux méditations de Rameau. Depuis longtemps excitées par la lecture des écrits de Zarlino, de Mersenne et de Descartes, ces méditations allaient conduire l'organiste de Clermont à la création du premier système d'harmonie qui eût vu le jour; mais ce qui est digne de remarque, c'est que ce silence, cette vie calme et monotone d'une petite ville, tout en favorisant les spéculations d'un esprit sérieux, ne portèrent point atteinte à l'imagination de l'artiste, et ne l'empêchèrent pas de produire des motets, des cantates, des pièces de clavecin qui, considérés au point de vue de leur époque, attestent l'originalité de la pensée et la nouveauté du style. Quatre années employées à ces travaux avaient permis à Rameau d'y mettre la dernière main : il comprit que le temps était venu de réaliser ses projets et de se manifester au monde musical. Paris seul lui en offrait les moyens ; mais un engagement l'enchaînait à Clermont, et ses démarches pour en obtenir la résiliation avaient été sans résultat. Il dut alors avoir recours à la ruse, et n'imagina pas de meilleur moyen que de déchirer l'oreille de l'évêque et des chanoines par une musique si barbare, qu'on finit par lui accorder la liberté qu'il réclamait. Cependant ne voulant pas laisser une fâcheuse impression sur son talent, il déploya toute son habileté le jour désigné pour le dernier de son service, et joua de manière à faire naître les plus vifs regrets dans l'esprit de ceux qui l'écoutaient. Arrivé à Paris, en 1721, il y donna des soins à la publication de son traité d'harmonie, qui parut dans l'année suivante. Cet ouvrage ne fut point compris ; mais les critiques qu'on en fit tournèrent au profit de son auteur, en fixant sur lui l'attention du public. La publication de quelques cantates et de ses sonates de clavecin acheva de le faire connaître, et lui procura de bons élèves, qui devinrent ses admirateurs, et la place d'organiste de Sainte-Croix-de-la-Bretonnerie. Le désir qu'il avait de travailler pour la scène l'engagea à faire des essais dans des fragmens de chants et de danses pour des pièces de Piron représentées à l'Opéra-Comique, telles que *la Rose*, *le Faux prodige*, *l'Enrôlement d'Arlequin*, etc. En 1726 parut son *Nouveau système de musique théorique*, où le système de la basse fondamentale, déjà indiqué dans le Traité d'harmonie, trouvait une base dans les phénomènes de résonnance de quelques corps sonores. Ces deux ouvrages et la *Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement pour le clavecin et pour l'orgue*, qui fut publiée en 1732, lui firent la réputation d'un savant harmoniste, malgré les critiques des journalistes et les insinuations malveillantes de quelques envieux. Ni l'Académie des sciences, qui approuva les travaux de Rameau (en 1737 et 1749), ni les littérateurs qui en faisaient la critique, n'entendaient bien le sujet de la discussion; mais c'est une chose remarquable que cette science de l'harmonie, qui venait d'être créée par Rameau, trouva tout le monde prêt à en parler, comme s'il se fût agi de la chose la plus simple. Malgré les ennuis que lui causaient ces débats, le savant musicien y trouvait de l'avantage pour sa célébrité.

Cependant il n'était point satisfait encore; car il se sentait appelé à parcourir la double carrière de théoricien et de compositeur dramatique. En vain était-il cité comme le meilleur organiste de France; en vain sa musique instrumentale était-elle recherchée par tous les amateurs; Rameau se tourmentait de la pensée qu'il touchait à sa cinquantième année sans avoir pu parvenir jusqu'à la scène de l'Opéra, tandis que beaucoup de musiciens médiocres y étaient arrivés sans peine. Devenu maître de clavecin et d'accompagnement de Mme la Poplinière, femme du fermier général, il trouva heureusement

un Mécène dans ce financier, qui entretenait un orchestre à son service, et donnait des concerts dans son hôtel, à Paris, et dans sa belle maison de Passy. La Poplinière obtint de Voltaire, pour son protégé, le livret d'un opéra dont *Samson* était le sujet. Rameau écrivit sa musique; l'ouvrage fut essayé chez le fermier général et plut beaucoup à ceux qui l'entendirent; mais Thuret, alors directeur de l'Académie royale de musique, peu séduit par un sujet de la Bible, refusa l'œuvre de Voltaire et de Rameau. Longtemps après, celui-ci employa la musique de *Samson* dans son *Zoroastre*. D'abord découragé, il semblait vouloir renoncer au projet de se faire une réputation de compositeur dramatique; mais la Poplinière tint bon, et finit par lui faire avoir de l'abbé Pellegrin le livret d'*Hippolyte et Aricie*, moyennant une obligation de 500 livres donnée comme garantie contre la chute de l'ouvrage. Quelque temps après, le premier acte fut essayé chez le financier, et le bon abbé qui, comme on l'a dit, *dînait de l'autel et soupait du théâtre,* charmé de ce qu'il entendait, déchira le billet, en déclarant que de semblable musique n'avait pas besoin de caution. Cependant le succès de la représentation ne répondit pas d'abord aux espérances du poète et des amis de Rameau. L'ouvrage fut joué pour la première fois le 1er octobre 1732, et les admirateurs de Lulli se réunirent pour en condamner le style, qu'ils appelaient bizarre, baroque et dépourvu de mélodie. On ne pouvait nier que le compositeur d'*Hippolyte et Aricie* ne fût inférieur à celui d'*Armide,* dans le récitatif, et qu'il y eût moins de correction dans sa manière d'écrire; mais son harmonie avait bien plus de force; ses modulations étaient moins uniformes, ses chœurs avaient plus d'effet et d'énergie; enfin, son instrumentation était plus riche de formes et de détails. En un mot, le nouvel opéra annonçait un génie d'une autre trempe que tout ce qui avait suivi Lulli; on pouvait discuter sur l'agrément de cette musique, mais non lui refuser le caractère de la création. Depuis près de cinquante ans, il n'avait été rien donné à l'Opéra de Paris qui eût ce cachet de nouveauté. Tel fut néanmoins le mauvais accueil fait à cet ouvrage, qu'il fut à peine permis de l'achever. L'abbé Desfontaines accusa Rameau, dans son *Nouvelliste du Parnasse,* de substituer les spéculations harmoniques aux jouissances de l'oreille. Les pamphlets, les couplets satiriques accablèrent le compositeur, et l'on fit courir contre lui cette épigramme :

Si le difficile est le beau,
C'est un grand homme que Rameau;
Mais si le beau, par aventure,
N'était que la simple nature,
Quel petit homme que Rameau!

Rameau, étourdi de ces critiques, crut un moment s'être trompé, et dit à ses amis : « J'ai cru que mon goût réussirait, « et je vois qu'il n'en est rien; mais je « n'en ai point d'autre : je ne ferai plus « d'opéras. » Heureusement ceux qui le protégeaient contre ses ennemis ne se laissèrent point ébranler comme lui. Ils prirent sa défense, ramenèrent insensiblement l'opinion publique, et finirent par fixer l'attention sur une production qui avait été jugée avec légèreté. Grimm, qui n'aimait pas Rameau, prétend que le grand succès obtenu plus tard par la musique de ce compositeur, ne fut que le résultat des calculs des partisans de la musique française, en haine de l'italienne [1]. Quoi qu'il en soit de cette assertion, il est certain que Rameau parvint à la plus bril-

1 « Tous ses ouvrages tombèrent d'abord, et s'ils se relevèrent ensuite, ses partisans ne furent pas moins regardés comme hérétiques et presque comme mauvais citoyens. Lorsque ensuite la musique italienne fit des progrès en France, les ennemis les plus violens de Rameau passèrent de leur acharnement à l'admiration la plus aveugle, et ne pouvant soutenir Lulli, ils opposèrent le nom et la célébrité de Rameau aux partisans de la musique italienne. » (*Correspondance Littéraire*, octobre 1764, tome 4, page 80. Édition de Paris, 1819.)

lante renommée en France par ses compositions dramatiques, et qu'il fit preuve d'une prodigieuse facilité dans ses travaux en ce genre; car bien qu'il eût donné son premier opéra à l'âge de cinquante ans, et qu'il fût presque constamment occupé de la rédaction de ses traités théoriques d'harmonie et de la polémique qu'ils soulevaient, il fit représenter à l'Opéra vingt-deux grands opéras ou opéras-ballets, dans l'espace de vingt-sept ans. Il était âgé de soixante-dix-sept ans quand il fit jouer le dernier. Les biographes modernes qui ont essayé de faire l'appréciation de la musique de Rameau et de la nature de son talent, me paraissent l'avoir fait au hasard et sans avoir étudié ses ouvrages; car ils le louent pour des qualités qui ne sont point les siennes, et lui font le reproche d'imitations de Lulli qui n'est point fondé. Son *Castor et Pollux* a été à juste titre considéré comme son chef-d'œuvre. Tel était le mérite de quelques morceaux de cet opéra, qu'il s'est soutenu plusieurs années à côté même des opéras de Gluck. En 1791 Candeille refit la musique de cet ouvrage; mais désespérant de faire aussi bien que Rameau la scène où se trouve l'air *Tristes apprêts, pâles flambeaux,* il la conserva telle qu'elle est dans l'ancienne partition.

Si le début de Rameau dans sa carrière avait été pénible, il en trouva la compensation dans l'espèce de domination qu'il exerça sur la musique en France, pendant les trente dernières années de sa vie. Les discussions mêmes qu'il eut à soutenir contre plusieurs savans, et qu'il semblait moins craindre que rechercher, augmentèrent son autorité, et rendirent son nom populaire. Le produit de ses leçons, de ses ouvrages et le revenu de ses places lui avaient assuré une aisance augmentée par une sévère économie, qu'on l'accusait de pousser jusqu'à l'avarice la plus sordide. Le roi avait créé pour lui la charge de compositeur de son cabinet. Plus tard, il lui accorda des lettres de noblesse, et le nomma chevalier de Saint-Michel. Grimm prétend qu'il ne voulut pas faire enregistrer les titres de ces distinctions, *et se constituer en une dépense qui lui tenait plus au cœur que la noblesse.* Le même écrivain ajoute que Rameau était d'un naturel dur, sauvage, étranger à tout sentiment d'humanité. Diderot, dans le livre singulier intitulé *le Neveu de Rameau,* a dit aussi de l'oncle, avec sa manière originale : « C'est un philosophe « dans son espèce : il ne pense qu'à lui; « le reste de l'univers lui est comme d'un « clou à un soufflet. Sa fille et sa femme « n'ont qu'à mourir quand elles vou- « dront; pourvu que les cloches de la « paroisse qui sonneront pour elles con- « tinuent de résonner la douzième et la « dix-septième [1], tout sera bien. » Il y a beaucoup d'exagération dans ces paroles de deux hommes qui n'aimaient ni Rameau ni la musique française, dont il était le représentant à cette époque, et qui d'ailleurs conservaient contre lui de la rancune, à cause de ses démêlés avec les encyclopédistes. Rameau parait avoir aimé l'argent, penchant assez rare de son temps parmi les artistes, et fort commun aujourd'hui; mais il serait injuste de prétendre que ce goût avait éteint en lui tout sentiment d'humanité; car il paya longtemps une pension à sa sœur infirme, et l'on sait qu'il rendit des services pécuniaires au compositeur Dauvergne et à l'organiste Balbâtre. Plusieurs académies avaient ouvert leurs portes à Rameau, sans qu'il recherchât ces honneurs. Le magistrat de Dijon l'exempta à perpétuité, lui et sa famille, de la taille et des autres droits municipaux. Sa taille était fort grande et sa maigreur excessive; mais quoique son extérieur eût pu faire croire que sa santé était débile, il n'avait jamais été malade. Le régime qu'il avait adopté et sa sobriété le firent parvenir à un âge

[1] Allusion au système d'harmonie de Rameau, basé sur la résonnance de l'accord parfait majeur dans certains corps sonores.

avancé, et lui permirent de se livrer à de grands travaux jusqu'à ses derniers jours. Sombre et peu sociable, il fuyait le monde et gardait, même avec sa famille, un silence presque absolu. Dans ses promenades solitaires, il n'abordait ni ne voyait personne. On le croyait absorbé dans de profondes méditations : cependant Chabanon, son ami, obtint de lui l'aveu que dans ses vagues rêveries, aucun objet ne l'occupait précisément ; son esprit y était dans une sorte de somnolence, et ses jambes seules conservaient de l'activité. Lorsqu'on l'abordait, il semblait sortir d'une extase, ne reconnaissait personne, et ses amis les plus intimes étaient obligés de se nommer. Ses panégyristes disent qu'il était naturellement modeste : il paraît en effet qu'il parlait peu de lui, lorsqu'il n'y était pas entraîné par la discussion ; mais il supportait impatiemment la contradiction, et quoiqu'il eût presque toujours tort dans les polémiques où il s'engagea, comme je le ferai voir plus loin, il prenait un ton dur et hautain, même avec les savans les plus recommandables. Ses théories harmoniques, dont il s'exagérait le mérite et l'importance, l'occupèrent jusqu'à ses derniers jours, et il mettait la dernière main à un livre concernant les avantages que la musique devait retirer de ce qu'il appelait *ses découvertes*, lorsqu'il mourut, à plus de quatre-vingts ans, le 12 septembre 1764. Des obsèques magnifiques lui furent faites à l'église Saint-Eustache, où il fut inhumé près de Lulli. La direction de l'Opéra lui fit faire, à l'Oratoire, un service solennel, où tous les musiciens de Paris prirent part, et pendant plusieurs années, l'anniversaire de son décès fut célébré avec pompe dans la même église. On a fait plusieurs portraits de Rameau ; le premier a été gravé par Delattre, in-4° ; le deuxième et le plus beau a été fait par Benoist, d'après Restout, in-fol.; le troisième a été gravé par Saint-Aubin, d'après Caffieri. Le petit portrait en pied de Carmontelle est plein d'esprit : c'est celui qui représente le mieux l'aspect du grand musicien, quoique le dessinateur ait un peu cherché la caricature. On trouve aussi le portrait de Rameau, gravé par Masquelier, dans le deuxième volume de l'*Essai sur la musique* de La Borde, au frontispice de la 12me année de la Gazette musicale de Leipsick, dans les *Essais physiognomoniques* de Lavater, et dans plusieurs autres ouvrages.

Célèbre comme organiste, plus célèbre encore comme compositeur dramatique, Rameau semble pourtant n'avoir voulu faire de ces titres de gloire que l'accessoire de sa renommée, tant il s'est élevé par la création de son système d'harmonie, quels qu'en soient d'ailleurs les défauts. On a parlé diversement de ce système, et l'on se fait en général une fausse idée de sa portée et de son mérite. Il n'est pas vrai, comme l'ont prétendu plusieurs écrivains français, qu'avant Rameau il n'y eût dans la science de l'harmonie et de la composition *qu'un amas indigeste de règles arbitraires, sans liaison entre elles, et souvent contradictoires*. Il n'est pas vrai non plus que toutes ces règles se soient évanouies en présence de la basse fondamentale, ni que celle-ci ait pu en tenir lieu ; car tous les préceptes de l'art d'écrire formulés par les anciens écrivains didactiques ont pour base les lois éternelles de la tonalité, tandis que les règles du système de la basse fondamentale sont souvent en contradiction avec ces lois. Mais ce n'est point là qu'est la gloire de Rameau, et ceux qui l'ont vanté sous ce rapport n'ont pas compris plus que lui le mérite de son œuvre. J'ai expliqué, dans mon *Esquisse de l'histoire de l'harmonie*[1], quelle était la situation de la science avant Rameau, et quels ont été les résultats réels de ses travaux. L'exposé analytique de ces choses est trop étendu pour trouver place ici, et je suis obligé de ren-

[1] *Gazette musicale de Paris*, année 1840, nos 35 et 42.

voyer pour les détails à cette partie de mon travail : je me bornerai à indiquer les faits principaux.

L'art d'écrire la musique en harmonie avait reçu dans le moyen âge le nom de *contrepoint*. Les règles de cet art, perfectionnées par l'observation et par un sentiment plus exercé, avaient été puisées dans la conformation de la gamme et dans la tonalité dont elle est la formule. Deux accords consonnans (l'accord parfait et l'accord de sixte) et les dissonances introduites dans ces accords par des moyens artificiels, composaient tout le domaine harmonique de ces premiers temps. Plus tard, on y apporta les accords dissonans, appelés *naturels*, parce qu'ils sont les produits immédiats de la constitution de la tonalité. Les auteurs des traités de contrepoint n'imaginèrent point de rechercher l'origine de ces harmonies; mais ils constatèrent tout ce qui, dans leurs successions, satisfaisait aux exigences de la tonalité ou les blessaient. De là les règles formulées dans leurs écrits. Lorsque l'harmonie des voix, en usage jusqu'à la fin du seizième siècle, eut fait place aux chants à voix seule, accompagnés par l'orgue ou le clavecin, il fallut indiquer aux accompagnateurs l'harmonie qu'ils devaient faire entendre sur la basse écrite qu'on leur donnait pour les guider; cette basse prit le nom de *basse continue*, et l'on imagina de placer au-dessus de ses notes certains chiffres et signes qui faisaient connaître les principaux intervalles des accords qui devaient les accompagner. Telle est l'origine de la science de l'harmonie. Les travaux des harmonistes italiens et allemands ajoutèrent des faits nouveaux aux faits primitifs de cette science, pendant le dix-septième siècle et au commencement du dix-huitième; ils s'attachèrent surtout à perfectionner l'art de l'accompagnement sur le clavier, qui était l'objet essentiel de la basse continue; mais, ainsi que les auteurs de traités de contrepoint, ils se livrèrent bien moins à des recherches sur la constitution des accords qu'à l'analyse des circonstances harmoniques et tonales de leur enchaînement. C'est dans cet esprit que furent rédigés les livres de Gasparini, de Printz, de Werckmeister, de Niedt, de Heinichen et même de Mattheson. Ce n'est pas à dire pourtant que les règles contenues dans leurs ouvrages ne soient, comme on l'a dit, dictées que par une aveugle routine, car elles étaient le produit de l'observation et les conséquences nécessaires des lois de la tonalité, comme les règles du contrepoint : seulement il y manquait le point de vue scientifique, et la conception d'un système de théorie.

C'est en cet état que Rameau trouva l'art. Livré à la lecture des livres de Mersenne, de Descartes et de Zarlino, dans sa solitude de Clermont, il y puisa la connaissance des nombres appliqués aux intervalles des sons. Une proposition de Descartes, où ce philosophe pose en fait que l'oreille ne saisit naturellement que les intervalles représentés par les nombres 1, 3, 5 et leurs multiples, le conduisit à considérer l'accord parfait majeur, produit par la génération de ces nombres, comme le type de toute harmonie. 1 lui fournissait le son fondamental; 2, l'octave; 3, l'octave de la quinte; 4, la double octave du son fondamental; 5, la double octave de la tierce, etc. Considérant les sons d'octaves comme identiques avec les primitifs, il rapprochait les intervalles et y trouvait l'accord parfait. Pour la formation de tous les autres accords, il lui parut qu'il ne s'agissait plus que d'ajouter d'autres sons à la tierce inférieure ou supérieure des accords parfaits majeur, mineur, ou d'en supprimer d'un côté pendant qu'on en ajoutait de l'autre. C'est par ces additions de tierces qu'il formait tous les accords de septièmes, de neuvièmes, etc. A l'égard des accords où la sixte et la quarte étaient caractéristiques de l'harmonie, il les obtenait par le renversement des accords primitifs. Cette génération des accords, qui obligeait

Rameau à transposer l'accord parfait pour trouver les autres intervalles nécessaires à la formation des accords dissonans, ne lui permettait pas de faire entrer les considérations de tonalité dans son système, et tous les accords étaient autant de faits isolés qui n'avaient plus entre eux de rapports de succession. Dès lors toutes les règles des anciens harmonistes s'évanouissaient. Trop bon musicien pour ne pas comprendre qu'après avoir rejeté ces règles de succession et de résolution des accords, incompatibles avec son système, il devait y suppléer par des règles nouvelles qui n'y fussent pas contraires, il imagina sa théorie de la *basse fondamentale*. Cette basse n'était qu'un moyen de vérification de la régularité de l'harmonie, et non une basse réelle : c'est pourquoi Rameau fait remarquer dans son *Traité d'harmonie* (p. 135), qu'on ne doit point s'arrêter aux successions d'octaves et de quintes consécutives qu'elle exige. Il prescrivit des règles pour la formation de cette basse; mais il ne put les établir que d'une manière arbitraire : tout s'opposait à ce qu'il en exposât une théorie rationnelle basée sur la nature même de l'harmonie. Ces règles avaient le défaut d'être insuffisantes pour une multitude de cas, et d'être fausses dans quelques-uns. De plus, comme elles n'étaient qu'un moyen de vérification des fautes qui pouvaient échapper en écrivant, elles ne remplissaient pas les mêmes fonctions que celles des anciens harmonistes, dont l'objet était de faire éviter ces fautes. Tel est le système exposé par Rameau dans son *Traité de l'harmonie*, publié en 1722. Nonobstant ses vices radicaux, qui ne vont pas à moins qu'à l'anéantissement de la correction dans l'art d'écrire, ce système, le premier où l'on a essayé de donner une base scientifique à l'harmonie, est une création du génie. Il renferme d'ailleurs une idée vraie, féconde, et qui seule eût immortalisé son auteur : je veux parler de la considération du renversement des accords, qui appartient à Rameau, et sans laquelle il n'y a pas de système d'harmonie possible. Si nous nous plaçons au point de vue de la situation où se trouvait Rameau lorsqu'il conçut le sien, nous ne pourrons lui refuser notre admiration pour la force de tête qui brille dans cette conception.

Le phénomène de la production sensible des harmoniques de l'accord parfait majeur dans certains corps sonores, avait été observé antérieurement à la publication du *Traité d'harmonie :* Rameau, en ayant eu connaissance, y vit une confirmation manifeste de son système de l'harmonie primitive, puisée dans la nature. Enthousiasmé par ce fait, dont la portée n'est pas ce qu'il supposait, il en développa les conséquences dans son *Nouveau système de musique théorique*, publié en 1726. C'est dans cet ouvrage qu'il commença à se jeter dans un étalage de démonstrations de physique et de calcul dont il espérait relever le mérite de sa théorie, mais qui n'ont au fond que peu de valeur. Dès qu'il fut entré dans cette voie, son esprit s'y abandonna sans réserve; le premier fruit de ses méditations géométriques fut la publication de son *Traité de la Génération harmonique*, suivi de la *Démonstration du principe de l'harmonie*, et de plusieurs autres écrits où la manie du calcul finit par conduire l'auteur du *Traité d'harmonie* jusqu'à vouloir démontrer que toutes les sciences ont leur origine dans les proportions fournies par le corps sonore; car, dans l'ignorance où l'on était alors d'une multitude de phénomènes acoustiques, Rameau était persuadé que tous les corps sonores produisaient les mêmes sons harmoniques, quelles que fussent leurs formes, leurs dimensions et le mode d'action vibratoire qu'on leur imprimât. L'Académie des sciences, et d'Alembert lui-même eurent le tort d'encourager Rameau à persévérer dans cette fausse direction, par des rapports sur ces ouvrages où l'on trouve des passages tels que celui-ci : « Ainsi l'harmonie, assujettie communé-

« ment à des lois assez arbitraires, ou « suggérées par une expérience aveugle, « est devenue, par le travail de Rameau, « une science plus géométrique, et à la- « quelle les principes mathématiques peu- « vent s'appliquer avec une utilité plus « réelle et plus sensible qu'ils ne l'ont été « jusqu'ici [1]. » Plus tard, et lorsque Rameau eut déclaré la guerre aux encyclopédistes, dans son pamphlet intitulé : *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie* (Paris, 1755), d'Alembert essaya de jeter quelque ridicule sur les prétentions du musicien à passer pour un géomètre, et voulut lui démontrer, dans une lettre imprimée en 1758, que le corps sonore ne donne par lui-même aucune notion des proportions des intervalles dont il fait résonner les harmoniques; mais il avait affaire à un rude jouteur qui ne s'effrayait point à l'idée d'entrer en discussion avec les plus savans, n'ayant nul souci de leurs argumens, et se complaisant aux siens. Il avait osé se mesurer avec Euler, dont il ne comprenait guère l'Essai sur une nouvelle théorie de l'harmonie; il ne recula pas devant la nécessité de répondre à d'Alembert sur des matières de physique et de calcul, comme s'il ne se fût agi que d'une question de basse fondamentale. Le savant géomètre français aurait dû être averti du danger qu'il y avait à encourager Rameau dans ses fantaisies de science, par ce qui était arrivé au P. Castel. Ce jésuite avait accueilli avec bienveillance l'organiste de Clermont à son arrivée à Paris, en 1721, et bien que peu instruit dans la musique à cette époque, il avait fort goûté l'idée de sa basse fondamentale, et l'avait engagé à continuer ses travaux sur cette matière. Quatorze ans après, le même P. Castel, dans la seconde partie de ses *Nouvelles expériences d'optique et d'acoustique,* insérée parmi les *Mémoires de Trévoux* (août 1735, p. 1635), ayant cité un passage de *la Musurgia* de Kircher, qui sembla indiquer la première idée de la basse fondamentale, Rameau lui fit une rude réponse dans le même recueil (juillet 1736, p. 1691), et n'y montra pas cette modestie dont parlent ses panégyristes. Mais la partie était trop forte pour lui : la réplique du jésuite ne se fit pas attendre (septembre 1736, p. 1999) [2] : elle fut catégorique. « J'ai toujours admiré « (dit-il) et j'admire encore quatre pen- « sées sublimes de cet auteur (Rameau) « sur son art : 1° sa basse fondamentale; « 2° ses accords fondamentaux; 3° leur « structure par tierces; 4° leur renver- « sement par sixtes, quartes, secondes, etc. « Je ne m'en dédirai, je crois, jamais. « Après cette protestation, M. Rameau « doit voir que je suis fort éloigné de le « chicaner et de le suivre même dans les « chicanes qu'il fait à Kircher (p. 2003). « Je lui dis... que son grand objet devait « être d'éclaircir et d'étendre ses premiè- « res vues, et de fixer surtout la modula- « tion. Il en jugea autrement. Il prit « quelques arrangemens du côté de la « géométrie, comme on le voit par son « second ouvrage sous le nom, je crois, « d'Introduction ou de supplément au « Traité de l'harmonie, *et nous donna « dans cet ouvrage quelques tables de « nombres harmoniques qui ne vont à « rien* (p. 2020). » Il est assez remarquable que le P. Castel, auteur d'une analyse fort louangeuse de la basse fondamentale, publiée dans les *Mémoires de Trévoux,* et d'Alembert, qui s'était donné la peine d'extraire ses *Élémens de musique* des œuvres de Rameau, dans le dessein de rendre plus populaire cette même basse fondamentale, finirent tous deux par s'en

1 Rapport de 1749, imprimé à la fin de la *Démonstration du principe de l'harmonie*, pag. xiv. Le texte de ce rapport est altéré dans la *Biographie universelle* de M. Michaud, t. 37, pag. 32.

2 M. Maurice Bourges s'est trompé sur l'objet de la dispute, et sur les torts qu'il a attribués au P. Castel, lorsqu'il a dit qu'après la réponse de Rameau, *le P. Castel ne souffla mot* (*Gazette musicale de Paris*, pag. 204).

dégoûter, et firent de très-solides objections contre cet objet de leur ancienne admiration, le premier dans les mêmes *Mémoires de Trévoux* (août 1735), l'autre dans une polémique qui parut en 1760. En somme la gloire de Rameau, comme théoricien, réside dans le *Traité d'harmonie;* ce qu'il publia dans la suite n'y ajouta rien; mais tous ces livres et ces pamphlets occupèrent le public de la basse fondamentale, et lui procurèrent une vogue dont il n'y eut jamais d'exemple à l'occasion d'une science nouvelle, et qui dura près de quatre-vingts ans. Le règne de la basse fondamentale n'était pas encore passé au commencement du dix-neuvième siècle, car on voit dans les procès-verbaux des séances du Conservatoire, pour la détermination d'une théorie de l'harmonie (2 et 5 juin 1801), que le système de Rameau fut tour à tour attaqué et défendu; mais l'adoption de la théorie de Catel fit bientôt oublier celle de la basse fondamentale. Grimm, dont la mauvaise foi égale l'ignorance des faits, assure que les écoles d'Italie et d'Allemagne n'ont jamais entendu parler des livres de Rameau concernant l'harmonie (*Corresp. littér.*, octobre 1764, tome 4, page 81) : or, il est précisément démontré que ces ouvrages ont fait naître les premières idées de théorie d'harmonie en Allemagne et en Italie, comme ils donnèrent naissance à des multitudes de systèmes chez les Français. La seule pensée de la possibilité d'une théorie scientifique de l'harmonie fut un trait de génie qui remua le monde musical, et qui même encore aujourd'hui exerce son influence. Le *Traité de l'harmonie* a été l'origine du *Tentamen* d'Euler, et du système de Tartini; ce fut le système de la basse fondamentale modifié que Marpurg introduisit en Allemagne dans son *Manuel de la basse continue,* et dans la traduction des Élémens de musique de d'Alembert; Sorge, bien qu'il eût fait choix d'un autre principe, se rallia à l'idée émise par Rameau de la nécessité d'une base scientifique pour la théorie des accords; Mattheson lui-même, dans ses grossières injures contre l'auteur du *Traité d'harmonie,* prouve qu'il était vivement préoccupé de cet ouvrage; Martini, dès 1757, discutait, dans le premier volume de son Histoire générale de la musique, les opinions de Rameau, et l'appelait *celebre scrittore di musica teorica, e pratica de' nostri giorni ;* enfin, la formation des accords dissonans par des additions de tierces, et l'extension du principe de renversement des accords ont été les sources du système de Valotti et de Sabbatini. Il est donc certain que loin de mériter les dédains de Grimm, les livres de Rameau, malgré leurs énormes défauts, ont eu plus de succès et ont exercé une influence plus universelle qu'aucun autre traité de musique.

Voici la liste des ouvrages de Rameau, concernant la théorie de la musique et de l'harmonie : 1° *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels ; divisé en quatre livres. Livre I : Du rapport des raisons et proportions harmoniques. Livre II : De la nature et de la propriété des accords, et de tout ce qui peut servir à rendre une musique parfaite. Livre III : Principes de composition. Livre IV : Principes d'accompagnement,* Paris, J.-B.-Christ. Ballard, 1722, 1 vol. in-4° de 432 pages, avec un supplément de 17 pages. Forkel et ses copistes se sont trompés en disant qu'il existe une traduction anglaise de cet ouvrage; le troisième livre seul a été traduit, sous ce titre : *A Treatise of Music, containing the principles of composition,* Londres, J. French, sans date (1737), gr. in-8° de 180 pages. Une deuxième édition de cette traduction a été publiée à Londres, chez Murray, en 1752, in-4° de 176 pages. 2° *Nouveau système de musique théorique, où l'on découvre le principe de toutes les règles nécessaires à la pratique, pour servir d'introduction au Traité d'harmonie,* Paris, J.-B.-Chr. Ballard, 1726, in-4° de

114 pages. 3° *Plan abrégé d'une méthode nouvelle d'accompagnement pour le clavecin* (dans le *Mercure de France*, mars 1730). Cet écrit était destiné à annoncer l'ouvrage suivant : 4° *Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement pour le clavecin ou pour l'orgue ; avec le plan d'une nouvelle méthode établie sur une mécanique des doigts que fournit la succession fondamentale de l'harmonie ; et à l'aide de laquelle on peut devenir savant compositeur et habile accompagnateur, même sans savoir lire la musique* (!), Paris, Boivin, 1732, in-4° de 63 pages. Une deuxième édition de cet écrit a été publiée en 1742. 5° *Lettre au P. Castel, au sujet de quelques nouvelles réflexions sur la musique* (dans les Mémoires de Trévoux, juillet 1736, p. 1691 et suivantes). 6° *Génération harmonique, ou Traité de musique théorique et pratique*, Paris, Prault, 1737, in-8° de 201 pages, avec des planches. 7° *Démonstration du principe de l'harmonie, servant de base à tout l'art musical*, Paris, Durand, 1750, in-8° de 112 pages, avec le rapport des membres de l'Académie royale des sciences, en XLVII pages. 8° *Nouvelles réflexions sur la Démonstration du principe de l'harmonie, servant de base à tout l'art musical*, Paris 1752, in-8° de 80 pages. 9° *Réflexions de M. Rameau sur la manière de former la voix, d'apprendre la musique, et sur nos facultés pour les arts d'exercice* (dans le *Mercure de France*, octobre 1752). Il a été tiré quelques exemplaires séparés de cet écrit. 10° *Extrait d'une réponse de M. Rameau à M. Euler sur l'Identité des octaves, d'où résultent des vérités d'autant plus curieuses qu'elles n'ont pas encore été soupçonnées*, Paris, Durand, 1753, in-8° de 41 pages. 11° *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe*, Paris, Prault, 1754, in-8° de 125 pages. 12° *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*, Paris, S. Jorry, 1755, in-8° de 124 pages. 13° *Suite des Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*, Paris, S. Jorry, 1756, in-8° de 39 pages. 14° *Réponse de M. Rameau à MM. les éditeurs de l'Encyclopédie sur leur dernier avertissement*, Paris, S. Jorry, 1757, in-8° de 54 pages. 15° *Lettre de M. d'Alembert à M. Rameau concernant le corps sonore, avec la réponse de M. Rameau*, Paris, sans date (1758), in-8° de 36 pages. 16° *Prospectus du code de musique*, Paris, Durand, sans date (1759), une feuille in-8°. 17° *Code de musique pratique, ou Méthodes pour apprendre la musique, même à des aveugles, pour former la voix et l'oreille, pour la position de la main avec une mécanique des doigts sur le clavecin et l'orgue, pour l'accompagnement sur tous les instrumens qui en sont susceptibles, et pour le prélude : avec de nouvelles réflexions sur le principe sonore*, Paris, de l'imprimerie royale, 1760, in-4° de 237 pages, avec des planches. 18° *Origine des sciences, suivie d'une controverse sur le même sujet*, Paris, 1761 in-4°. 19° *Lettre aux philosophes, concernant le corps sonore et la sympathie des tons* (dans les Mémoires de Trévoux, 1762. p. 465-477). Rameau a laissé en manuscrit : 20° *Traité de la composition des canons en musique, avec beaucoup d'exemples*. 21° *Vérités intéressantes peu connues jusqu'à nos jours*. 22° *Des avantages que la musique doit retirer des nouvelles découvertes* (inachevé). Une analyse générale des théories de Rameau a été publiée sous ce titre : *Réflexions sur divers ouvrages de M. Rameau, par M. du Charger, de Dijon*, Rennes, 1761, in-12.

Les opéras, ballets et divertissemens de Rameau sont ceux dont les titres suivent : 1° Divertissemens de *l'Endriague*, comédie de Piron, pour l'opéra-comique de la foire Saint-Germain, en 1727. 2° *Idem* pour *la Rose*, au même théâtre, 1728. 3° *Idem* pour *le Faux prophète*, au même

théâtre. 4° *Idem* pour *l'Enrôlement d'Arlequin*, au même théâtre. 5° *Idem* pour *les Courses de Tempé*, au Théâtre français, 1734. 6° *Samson*, tragédie lyrique de Voltaire, non représentée, 1732. 7° *Hippolyte et Aricie*, idem, représentée en 1733. 8° *Les Indes galantes*, opéra-ballet, 1735. 9° *Castor et Pollux*, tragédie lyrique, 1737. 10° *Les Talents lyriques*, opéra-ballet, 1739. 11° *Dardanus*, tragédie lyrique, 1739. 12° *Les Fêtes de Polymnie*, opéra-ballet, 1745. 13° *La Princesse de Navarre*, comédie avec intermèdes, 1745. 14° *Le Temple de la Gloire*, opéra-ballet, 1745. 15° *Les Fêtes de l'hymen et de l'amour*, idem, 1747. 16° *Zaïs*, opéra-ballet, 1748. 17° *Pygmalion*, idem, 1748. 18° *Naïs*, idem, 1749. 19° *Platée*, opéra bouffon, 1749. 20° *Zoroastre*, tragédie lyrique, 1749. 21° *Acante et Céphise*, pastorale héroïque, 1751. 22° *La Guirlande*, opéra-ballet, 1751. 23° *Daphné et Églé*, idem, 1753. 24° *Lysis et Délie*, idem, 1753. 25° *La Naissance d'Osiris*, idem, 1754. 26° *Anacréon*, idem, 1754. 27° *Zéphire*, idem. 28° *Nélée et Mirthis*, idem. 29° *Io*, idem. 30° *Le Retour d'Astrée*, prologue, 1757. 31° *Les Surprises de l'Amour*, opéra-ballet, 1759. 32° *Les Sybarites*, idem, 1759. 33° *Les Paladins*, idem, 1760. 34° *Abaris ou les Boréades*, tragédie lyrique, non représentée. 35° *Linus*, idem. 36° *Le Procureur dupé*, opéra-comique, non représenté. Les partitions des principaux de ces opéras ont été imprimées, mais seulement avec les parties chantantes, la basse, les ritournelles et la partie de premier violon [1]. Rameau a laissé en manuscrit les motets avec chœurs : *In convertendo; Quam dilecta; Deus noster refugium*, et quelques autres. Le motet *Laboravi*, à 5 voix et orgue, est imprimé dans le troisième livre du Traité d'harmonie. On a aussi de ce compositeur : 1° *Premier livre de pièces de clavecin*, Paris, 1706, in-fol. obl. 2° *Deuxième* idem, ibid., 1721, in-fol. obl. 3° *Pièces de clavecin avec une table pour les agrémens*, Paris, 1736, in-fol. obl. 4° *Nouvelles suites de pièces de clavecin, avec des remarques sur les différens genres de musique*, ibid. (sans date), in-fol. obl. Ces dernières pièces sont fort belles. 5° Trois concertos pour clavecin, violon et basse de viole, Paris, Leclerc, 1741, in-fol. Il a été fait une édition de ces concertos à Londres. Enfin Rameau a laissé en manuscrit des pièces d'orgue.

Maret, de l'académie de Dijon, a publié un *Éloge historique de Rameau*, Paris, 1766, in-8°. Cet éloge se trouve aussi dans le recueil de l'académie de Dijon. Chabanon avait déjà publié un éloge de ce grand artiste, Paris, 1764, in-12. Palissot en a donné un autre dans le *Nécrologe des hommes célèbres, pour l'année* 1765. Le *Mercure de France* contient aussi un *Essai d'éloge historique de feu M. Rameau* (année 1765, tome 1er). Enfin il s'en trouve un autre dans l'écrit intitulé *Ordre chronologique des deuils de cour, pour l'année* 1764. Gautier-Dagoty fils (Jean-Baptiste), a donné, en 1771, dans la *Galerie française*, in-fol., la vie de Rameau avec son portrait gravé par Benoit, d'après Restout. On trouve aussi une notice sur la vie et les ouvrages de ce musicien, dans *l'Ami des Arts*, par de Croix (Paris, 1776,

[1] Les opéras de Rameau ont donné lieu aux pamphlets suivans : 1° *Lettre de M. de *** à Mme ***, sur les opéras de* Phaéton, Hippolyte et Aricie. Paris, 1743, in-8°. 2° *Lettre à l'auteur de la lettre de M. de *** à Mme ***, sur les opéras*, etc. (Dans le journal littéraire, intitulé : *Observations sur les écrits modernes*. 3 mars 1743. 3° *Reponse de l'auteur de la lettre de M. de ***, etc., à la lettre qui lui a été adressée dans les* Observations sur les écrits modernes. Paris, 1743, Une feuille in-12. 4° *Lettre critique sur l'opéra de Castor et Pollux* (dans le *Mercure de France*, avril 1772). 5° *Réponse à la critique de l'opéra de Castor, et observations sur la musique*, Paris, 1773, in-12. 6° *Lettre à M. le baron de la Vieille-Croche, au sujet de l'opéra de Castor et Pollux, donné à Versailles* le 10 mai 1777. Paris, 1777, in-8°. 7° *Le Forgeron musicien. Lettre critique sur la musique des Indes galantes*. Paris (sans date), in-12.

in-12, p. 95-124), et M. Maurice Bourges en a donné une autre dans la *Gazette musicale* de Paris (année 1839, p. 201-205, 228-230). Jean-François Rameau, neveu du compositeur, a publié un poëme en cinq chants, intitulé *la Raméide* (Paris, 1766, in-8°), dont la vie et les travaux de son oncle sont le sujet. On en a fait, dans la même année, une parodie qui a pour titre *la Nouvelle Raméide*, in-8° de 30 pages.

RAMIS ou RAMOS DE PAREJA ou PEREJA (BARTHOLOMÉ), professeur de musique, naquit à Baeza, dans l'Andalousie, vers 1440. Burney dit dans son Histoire générale de la musique que Ramis fut professeur de musique à Tolède, mais son erreur est manifeste, car Ramis nous apprend lui-même, dans un passage du livre dont il sera parlé tout à l'heure, qu'avant de se rendre à Bologne, il avait enseigné la musique à Salamanque, qu'il y avait soutenu une doctrine contraire à celle d'un certain maître *Osmeno*, Espagnol, et qu'il y avait fait imprimer un traité de musique dans sa langue maternelle [1]. Cette publication a été faite antérieurement à 1480, car suivant l'abbé Xavier Lampillas [2], Ramis avait quitté alors Salamanque pour se rendre en Italie; et nous voyons en effet qu'antérieurement au mois de mai 1482, il enseignait à Bologne, et y avait déjà formé des élèves, parmi lesquels était J. Spataro (*voyez* ce nom). Dans une notice sur *Ramos de Pareja* insérée dans la *Biographie universelle* de MM. Michaud (notice qu'on peut appeler un roman), M. Bocous fait naître ce musicien à Salamanque, vers 1535, le fait appeler à Bologne en 1582 par le pape Nicolas V, pour y occuper une chaire de musique qui venait d'y être fondée, lui fait publier son traité de musique (dont il ne sait pas le titre) en 1596, à Bologne, et le fait mourir dans cette ville en 1611. Or le pape Nicolas V monta sur le siége apostolique en 1447 et mourut en 1455, c'est-à-dire cent vingt-sept ans avant l'époque où M. Bocous prétend qu'il fit venir Ramis à Bologne. A l'égard de la date véritable du séjour de celui-ci dans cette ville, elle se prouve par celle de la publication de son livre, par la critique que fit Burci de cet ouvrage (*voyez* BURCI), par la défense de Ramis écrite par son élève Spataro, et par d'autres témoignages contemporains. Ainsi il est démontré que Ramis de Pareja vécut un siècle plus tôt qu'il n'est dit dans la *Biographie universelle* (tome 37, p. 54 et 55). A l'égard de la ville où il vit le jour, nous en devons la connaissance à l'abbé Xavier Lampillas (*loc. cit.*), et à Jean Fantuzzi [3].

Bartholomé Ramis nous apprend (dans le second traité de son livre, concernant les proportions de la notation), que son maître fut un musicien nommé *Jean de Monte*, contemporain de Busnois et d'Okeghem. Aaron a cité ce passage dans le 38me chapitre du premier livre de son *Toscanello in musica*. La date de la mort de Ramis est inconnue; il paraît qu'il vivait encore en 1521, lorsque Spataro ou Spadaro publia ses *Errori de Franchino Gafurio da Lodi, dalmaestro Joanne Spatario musico bolognese; in sua defensione, et del suo precettore maestro Bartolomeo Ramis Hispano, subtilmente demonstrati*; car aucune phrase de cette polémique n'indique que le maître de l'écrivain fût décédé.

Ramis fit imprimer les leçons de musique qu'il avait données publiquement à Bologne dans un livre intitulé : *De Musica Tractatus, sive musica practica.*

[1] Cum in studio legeremus Salmantino presente et coram eo redarguimus, et in tractatus quem ibi in hac facultate lingua materna composuimus, ipsi in omnibus contradiximus, etc. (Rami, *De Musica*, *Tract.* 2. *Part.* 1. *Cap.* 6.)

[2] *Saggio storico-apologetico della Letteratura spagnuola*, t. II, part. 2, page 380.

[3] *Notizie degli scrittori Bolognesi*, tome V, page 342.

Bononia (sic), *dum eam ibid. publice legeret, impressa XI. Maij* 1482, in-4°. Par des motifs inconnus, à peine cette édition fut-elle mise au jour, qu'elle fut supprimée par l'auteur, et remplacée par des exemplaires avec des cartons qui portent ces mots au frontispice : *Editio altera aliquant. mutata. Bononia die 5 Junii* 1482. Le P. Martini a possédé un exemplaire de chacun des deux tirages de ce livre : celui de la première édition était chargé de notes manuscrites d'un auteur inconnu et d'Hercule Bottrigari. Cet exemplaire est peut-être le seul qu'on connaisse aujourd'hui. Ceux de la seconde édition sont aussi fort rares ; je n'ai pu m'en procurer un qu'après dix ans de recherches dans les villes principales de l'Italie. Gerber, sur une indication incomplète du traité de musique publié à Salamanque par Ramis, puisée par de Murr dans les Annales typographiques de Panzer, déclare dans son nouveau Lexique des musiciens, que les éditions de Bologne, citées par Forkel d'après le P. Martini, n'existent pas. Or Panzer (*Annal. typog.*, t. IV, p. 417), d'après Caballero (*Della typographia Espanola*, page 96) cite le traité de musique en langue espagnole, publié à Salamanque, et non le traité latin qui parut à Bologne. Celui-ci est divisé en trois traités qui sont eux-mêmes subdivisés en deux ou en trois parties. Le premier est relatif à l'échelle musicale et à la constitution des tons ; le second à la notation, à ses proportions et au contrepoint ; le troisième à la nature des intervalles et à leurs proportions. Dans le premier, il critique assez rudement les hexacordes du système attribué à Guido, non à cause de la difficulté des muances, mais parce qu'ils ne représentent que des échelles incomplètes. Cette critique lui attira de violentes attaques de Burci (*voyez* ce nom), son contemporain. Dans la troisième partie du troisième traité, il aborde la question de la réalité sensible du comma 80 : 81, et propose de le faire disparaître au moyen du tempérament. Il est remarquable que Marchetto de Padoue, Tinctoris, Gafori, Burci, et après eux Pierre Aaron, Étienne Vanneo et Glaréan, affirmaient la réalité sensible du comma dans la théorie, mais n'en tenaient pas compte dans la pratique. Salinas a fort bien remarqué (*De musica*, lib. 4, cap. 30, p. 223-224) les contradictions de Gafori à ce sujet. Cet écrivain, en effet, suit la théorie pure de Pythagore et de Boèce dans son livre intitulé : *Angelicum ac divinum opus musicæ* (tract. I, cap. 17), à l'égard de la quarte, contre les opinions de Ptolémée, et qui dans le même livre adopte la *sesquiquarte* et la *sesquiquinte* de ce dernier, contrairement à la doctrine de Boèce et des pythagoriciens ; qui enfin critique vivement, dans le trente-quatrième chapitre du deuxième livre de son traité *De Harmonica musicorum instrumentorum*, la modération des tierces proposée par Ramis, comme une conséquence nécessaire des quintes et quartes altérées. Mais Ramis fait un très-bon raisonnement lorsqu'il propose son tempérament pour faire disparaître le comma qui donne lieu à ces contradictions manifestes : car (dit-il), ou le comma est sensible à l'oreille, ou il ne l'est pas ; dans le premier cas, il faut faire une division générale des intervalles telle, que la différence soit répartie sur tous ; dans l'autre, il ne doit point apparaître dans la théorie. De là le tempérament qu'il propose, et qui est peu différent du diatonique synton de Didyme (*voyez* ce nom) car il fait les demi-tons égaux à 15 : 16, le ton d'*ut* à *ré* 9 : 10, et celui de *ré* à *mi* 8 : 9. Ce tempérament n'est pas celui de nos jours, car il n'est que le renversement des proportions théoriques qui font le ton d'*ut* à *ré* comme 8 : 9, et le ton de *ré* à *mi* comme 9 : 10 ; mais c'est ce même tempérament qui a été adopté par Fogliani (*Music. theor.*, sect. 2, cap. 1), par Vicentino (*L'antica Musica rid. alla modern. prat.*, lib. 1,

cap. 25, p. 22), par Galilei (*Dialog. della mus.*, p. 33), par Salinas (*De mus.*, lib, 2, cap. 11), et enfin par Zarlino (*Instit. Harm.*, part. 2, cap. 39). C'est aussi ce même tempérament qui a fait naître de vives discussions entre Gafori et Spataro (*voyez* ces noms).

RAMLER (CHARLES-GUILLAUME), professeur de belles-lettres à Berlin, naquit en 1725 à Culberten, dans la Poméranie, et fut placé dans la maison des Orphelins de Stettin, puis à celle de Halle. Après avoir fréquenté l'université de cette dernière ville, il se livra à la poésie pour laquelle il avait reçu du talent de la nature. Fixé plus tard à Berlin, il y fut nommé professeur au corps des cadets. Frédéric II lui confia, de moitié avec Engel, la direction du théâtre national; mais sa santé l'obligea de se retirer de cette position en 1796; toutefois on lui en conserva les appointemens. Il mourut à Berlin le 11 avril 1798. Les poésies de Ramler jouissent d'une haute estime en Allemagne. On a de lui aussi quelques traductions d'ouvrages français relatifs à la musique, entre autres, *Les beaux-arts réduits à un seul principe*, de l'abbé Batteux, publiée à Leipsick en 1758, in-8°. La défense de l'opéra français, dans les Essais historiques de Marpurg (tome 2, pages 84-92), et la dissertation sur le même sujet, par Rémond de Saint-Mard (Essais historiques de Marpurg, t. 2, pages 181-194).

RAMM (FRÉDÉRIC), célèbre hautboïste, naquit à Mannheim, le 18 novembre 1744. Stark, hautboïste du corps de musique militaire du Palatinat, fut son maître et lui fit faire de si rapides progrès, qu'à l'âge de quatorze ans il fut admis dans la musique de la cour à Mannheim. En 1760, il entreprit son premier voyage, et se rendit à Francfort, où il joua avec succès dans un concert public. Puis il parcourut la Hollande et fut partout accueilli avec faveur. De retour à Mannheim en 1761, il y resta jusqu'en 1772. A cette époque il visita Vienne et joua à la cour devant l'empereur Joseph II et l'impératrice Marie-Thérèse. En 1778 il se rendit à Paris et excita l'admiration dans les concerts spirituels; puis il visita l'Italie, l'Angleterre et Berlin. Le roi de Prusse lui offrit une position avantageuse dans sa chapelle, mais Ramm, engagé au service de l'électeur de Bavière, ne voulut pas abandonner sa place. En 1807 il fit un troisième voyage en Italie, et donna un concert à Milan. De retour à Munich, il y fit son jubilé de 50 ans, en 1809, et le roi de Bavière lui accorda son traitement entier comme pension de retraite, après cinquante ans de service. Cet excellent artiste, qui n'a jamais été surpassé pour la beauté du son, la délicatesse et l'élégance du style, n'a pas fait graver de compositions pour son instrument. Je n'ai pas de renseignemens sur l'époque de sa mort.

RAMONEDA (IGNACE), moine espagnol, directeur de la musique du couvent de Saint-Laurent, à l'Escurial, près de Madrid, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, s'est fait connaître par la publication d'un traité du plain-chant, intitulé : *Arte de canto llano en compendio breve, y metodo muy facil para que los particulares, qui de ben saberlo, adquiron con brevidad y poco trabajo la intelligencia, y destreza conveniente*, Madrid, P. Marin, 1778, in-4° de 216 pages.

RAMPINI (JACQUES), maître de chapelle de la cathédrale de Padoue, naquit dans cette ville vers 1680. Il fit représenter au théâtre de Venise les opéras suivans : 1° *Armida*, en 1711. 2° *La Gloria trionfante d'amore*, 1712. 3° *Ercole sul Termodonte*, 1715. 4° *Il Trionfo della costanza*, 1717. Ce maître a laissé en manuscrit beaucoup de musique d'église.

RANGO (CONRAD-TIBURCE), professeur de théologie à Greiffswalde, surintendant général de la Poméranie antérieure et de

l'île de Rugen, naquit à Colberg, en Poméranie, le 9 août 1639. Il mit une préface au livre choral de Jean Kruger, publié à Stettin en 1675. Ce morceau a été réimprimé à la suite d'une lettre du même auteur sur la musique des cantiques anciens et nouveaux, intitulée : *Senschreiben von der Musica, alten und neuen Liedern,* Greiffswalde, 1694, in-4°.

RANGONI (JEAN-BAPTISTE), littérateur italien et amateur de musique, a publié un opuscule concernant le style en musique et le caractère du talent des trois violonistes célèbres Nardini, Lolli et Pugnani. Cet écrit a pour titre : *Saggio sul gusto della musica, col carattere de' tre celebri suonatari di violino Nardini, Lolli e Pugnani,* Livourne, 1790, in-4°.

RANGOUSE (JEAN), conseiller au parlement de Toulouse, naquit dans cette ville en 1534. Poète et musicien, il écrivit un grand nombre de *ballades,* de *chants royaux,* de *chansons* et de *pastourelles,* et en composa les airs, qu'on a chantés longtemps. Remi Belleau lui fournissait des paroles. Dans un voyage que Rangouse fit à Paris, il se lia avec Ronsard, qui l'engagea à mettre en musique ses poésies galantes, et le musicien gascon s'acquitta de cette tâche avec succès. L'amour vint rompre l'amitié qui les unissait. On sait que Ronsard avait choisi Hélène de Sugères, fille d'honneur de la reine, pour la dame de ses vers ; Rangouse, devenu amoureux de cette dame, lui proposa un mariage secret et fut favorablement écouté ; mais Ronsard, averti du coup qui le menaçait, proposa à son rival un combat que celui-ci n'accepta pas. Le magistrat musicien se retira dans sa province et y mourut en 1569, à l'âge de trente-cinq ans. A l'aurore de la révolution de 1789, on voyait encore son tombeau dans le cloître de Saint-Saturnin.

RANTZIUS (MELCHIOR), compositeur, né en Silésie vers 1570, a publié les ouvrages suivans : 1° *Musikalische Bergreyen in Contrapunto colorato, da der Tenor intoniert, mit vier Stimmen* (Mines musicales en contrepoint fleuri à quatre voix sur le chant du ténor). Nuremberg, 1602, in-4°. 2° *Farrago oder Vermischung allerley Lieder da eine Stimme der andern allzeit respondirt mit* 6 *Stimmen,* ibid., 1602, in-4°.

RAOUL DE LAON, frère du célèbre Anselme, qui enseignait avec éclat à Laon, vers le milieu du onzième siècle, fut lui-même un savant professeur dans les sciences et dans les lettres, bien qu'Abeilard le traite assez mal dans une de ses épîtres. Raoul a laissé un traité *de semitonio,* dont le manuscrit existait autrefois dans la bibliothèque du couvent de Saint-Victor, à Paris, sous le n° 785, et se trouve aujourd'hui à la bibliothèque royale de cette ville, n° 534 du supplément latin. Les auteurs de l'Histoire littéraire de la France disent (t. 7, p. 143) que l'ouvrage de Raoul de Laon, ainsi que celui de Theotger, évêque de Metz, traite du demi-ton, *qui est comme l'âme du chant, et en forme les différences suivant sa situation.* Ce passage donne lieu à deux remarques assez curieuses : la première, que le traité de musique de Theotger (*V.* ce nom) n'a pas le demi-ton pour objet ; l'autre, que La Borde, ayant copié ce passage, une faute d'impression a fait mettre dans son livre *l'aîné du chant* au lieu de *l'âme du chant ;* et sans être arrêtés par le non-sens de cette phrase, Gerber, Forkel, Choron et Fayolle, MM. Lichtenthal, Becker et tous les autres compilateurs, l'ont copiée.

RAOUL DE BEAUVES, trouvère, était ainsi nommé parce qu'il naquit à Beauvais, au commencement du treizième siècle. Il nous reste cinq chansons notées de sa composition dans le manuscrit de la bibliothèque du roi, n° 65 (fonds de Cangé).

RAOUL, surnommé DE FERRIÈRES, parce qu'il était né au bourg de ce nom, en Normandie, fut poète et musicien. Il

vivait en 1250. On a de lui neuf chansons notées ; les manuscrits de la bibliothèque du roi, cotés 65 (fonds de Cangé) et 7222 (ancien fonds), en contiennent six.

RAOUL, comte de Soissons, de l'ancienne maison de Nesle, était contemporain de Saint-Louis, et ami de Thibaut IV, roi de Navarre, qui lui donne dans ses chansons le titre de *Sire de Vertus*. Ce comte cultivait la poésie et la musique. Les manuscrits de la bibliothèque du roi nous ont transmis quatre chansons notées de sa composition.

RAOUL (JEAN-MARIE), amateur de musique, et violoncelliste distingué, né à Paris en 1766, fut longtemps employé dans les administrations de l'État, et mourut dans la même ville en 1837, à l'âge de soixante et onze ans. Il a publié de sa composition : 1° Trois sonates pour violoncelle et basse, op. 1, Paris, Pleyel. 2° Airs variés ou études, *ibid*. 3° Méthode de violoncelle, contenant une nouvelle exposition des principes de cet instrument, op. 4, *ibid*. 4° Trois nocturnes à deux voix, avec accompagnement de piano, *ib*. 5° Trois romances avec piano, Paris, Momigny. Vers 1810, M. Raoul conçut le projet de tirer la basse de viole de l'oubli où elle était tombée. Devenu possesseur d'un excellent instrument de ce genre, construit en 1521 par Duiffoprugcar, pour le roi de France François Ier, il se livra à l'étude de son manche et de son doigter ; mais la faible sonorité de cette basse lui fit comprendre la nécessité d'en changer les proportions, et de les rapprocher de celles du violoncelle moderne. Ce fut d'après cette idée que M. Vuillaume, habile luthier de Paris, construisit pour lui en 1827 une basse de viole d'un nouveau modèle, montée de sept cordes, et qui parut à l'exposition des produits de l'industrie de cette même année, sous le nom d'*heptacorde*. Les sept cordes de cet instrument, dont la plus grave sonnait une tierce au-dessous de l'*ut* du violoncelle, étaient accordées de cette manière, en montant : *la, ré, sol, ut, mi, la, ré*. M. Raoul a donné une notice sur cette variété de la basse de viole dans la *Revue musicale* (tome II, pages 56-61).

RAOUX (....), facteur d'instrumens de cuivre, descendant d'une famille où la fabrication de ces instrumens avait été pratiquée pendant près d'un siècle, fut un des premiers artistes qui perfectionnèrent le système de construction des cors. Il en fabriqua en argent pour Punto et pour Turschmidt, en 1779 et 1781. Ce dernier a souvent déclaré que Raoux était l'homme le plus habile de sa profession qu'il eût rencontré.

Les fils de cet artiste lui ont succédé dans la fabrication des cors, des trompettes et des autres instrumens de cuivre. L'aîné, élève de M. Dauprat pour le cor, est attaché comme second cor à l'orchestre du théâtre italien depuis 1822.

RAPHAEL (IGNACE-WENCESLAS), né à Münchengrætz le 16 octobre 1762, apprit la musique en commençant ses études littéraires, et reçut à Prague des leçons de quelques artistes, pendant qu'il y suivait les cours de l'université. En 1784 il commença à se faire connaître avantageusement par sa belle voix et par son talent sur l'orgue. Appelé ensuite à Pesth, il y fut attaché à l'orchestre du théâtre et demeura plusieurs années dans cette situation, puis il alla à Vienne, s'y lia avec quelques artistes célèbres, et y publia quelques-unes de ses compositions. Les protections qu'il y eut le firent entrer dans la chambre des comptes, où il eut un bon emploi. La mort l'enleva dans sa trente-septième année, le 25 avril 1799. Les ouvrages connus de Raphael sont : 1° *Pater noster*, à 4 voix et orchestre. 2° *Te Deum*, idem. Ces ouvrages, exécutés à Vienne, y ont été considérés comme excellens. 3° *La Fête des violettes*, ballet représenté à Vienne en 1795, avec un succès éclatant. 4° *Pygmalion*, ballet, dont la musique fut considérée comme un

modèle d'expression mimique. 5° *Virginie*, mélodrame dont il n'y a qu'une partie composée par Raphael. 6° Trois airs variées pour le piano, op. 1, Offenbach, André. 7° Six variations, *idem*, Vienne, Mollo, 1796. 8° Six *idem*, Vienne, Artaria. 9° Marche pour la garde bourgeoise de Vienne, pour piano, Augsbourg, Gombart. 10° Marche des volontaires de la basse Autriche, *idem*, *ibid*. 11° Six canons à 3 et 4 voix avec orgue, Vienne. 12° Des chansons allemandes.

RAPICCIA (BONAVENTURE), cordelier à Castro Alfieri, au diocèse d'Asti, dans le Piémont, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle. On a de lui un livre intitulé : *Dialogum de rubricis breviarii et missalis, adjunctis aliquot observationibus cantus Gregoriani. Vercellis, apud Franc. Bonatum*, 1592, in-4°.

RAPP (JEAN-DIETRICH OU THIERRY), virtuose sur la flûte, né dans la Courlande, vers 1746, suivit les cours de l'université de Leipsick, et y étudia la théologie. Vers 1770 il fut choisi comme musicien de ville à Mittau, et pendant près de quarante ans il en remplit les fonctions. Il mourut dans cette ville en 1813. On connaît de sa composition : 1° Six trios pour 2 flûtes et basse, Riga, 1789. 2° Six duos pour 2 flûtes, *ibid.*

RASCH (JEAN), compositeur de musique d'église, vivait à Munich dans la seconde moitié du seizième siècle. On a imprimé de sa composition : 1° *Cantiunculæ paschales*, Munich, 1572. 2° *Cantiones ecclesiasticæ de nativitate Christi, 4 vocum*, ibid., 1572, in-4°. 3° *In monte Olivarum*, Munich, 1572, in-4°. 4° *Salve Regina*, 6 *voc.*, ibid., 1572, in-4°.

RASEL ou RASELIUS (ANDRÉ), né à Amberg, vers le milieu du seizième siècle, fut nommé, en 1583, professeur à l'école normale de Heidelberg, puis obtint, le 19 mai 1584, les titres de cantor et de professeur au gymnase poétique de Ratisbonne. Il y signa, en 1590, la fameuse *formula concordiæ*. L'aménité de son caractère et ses talens lui avaient fait des amis parmi les catholiques aussi bien que parmi les protestans. En 1600, l'électeur Palatin le rappela à Heidelberg, et le nomma son maître de chapelle. Il mourut dans cette ville en 1614. On a de sa composition : 1° Un recueil de motets allemands à 5 voix, imprimé à Nuremberg, 1594, in-4°. 2° *Cantiones sacræ cum* 5, 6, 8 *et* 9 *vocibus concinendæ*, Nuremberg, 1595, in-4°. 3° *Regensburgischer Kirchen Contrapunkt*, Ratisbonne, 1599, in-8°. Il a aussi fait imprimer un recueil de six questions avec les réponses concernant quelques-uns des objets principaux de la musique pratique, sous ce titre : *Hexachordum, seu questiones musicæ practicæ*, Nuremberg, 1589, in-8°. Enfin Valentin-Barthélemi Hausmann, organiste à Schafstædt, possédait vers 1720 trois autres ouvrages manuscrits de Rasel, sous les titres suivans : 1° *Tractatus primus de subjecto musices.* 2° *Tractatus secundus de systemate musico*, etc. 3° *Anleitung zum Generalbass.*

RASETTI (AMÉDÉE). *Voyez* RAZETTI.

RASSMANN (CHRÉTIEN-FRÉDÉRIC), littérateur fécond et médiocre, né en 1772, dans un village de la Westphalie, fit ses études à Halberstadt, et passa la plus grande partie de sa vie à Munster, où il est mort dans sa cinquante-neuvième année, le 9 avril 1831. Ses nombreux travaux furent vraisemblablement peu productifs, car il vécut dans un état voisin de la misère. Au nombre de ses ouvrages, on en remarque un qui a pour titre : *Pantheon der Tonkünstler, oder Gallerie aller bekannten, verstorbenen und lebenden Tonsetzer, Virtuosen, Musiklehrer, musikalischen Schriftsteller*, etc. (Panthéon des musiciens, ou Galerie de tous les musiciens connus, virtuoses, professeurs de musique, écrivains sur cet art, etc.), Quedlinbourg et Leipsick, 1831, 1 volume in-8° de 280 pages. Ce livre est rempli d'erreurs et de mépri-

ses; cependant on y trouve quelques renseignemens utiles dont les auteurs du Lexique universel de musique publié par M. Schilling n'ont point profité. On peut aussi consulter pour la littérature de la musique le dictionnaire des écrivains du territoire de Munster, intitulé : *Munsterlandischen Schriftsteller Lexikon,* Munster, 1814-1824, 2 parties, in-8° avec 3 supplémens, et le dictionnaire des écrivains pseudonymes de l'Allemagne, du même auteur, publié sous ce titre : *Kurzfasstes Lexikon deutscher pseudonymer Schriftsteller, von den altern bis auf die jüngste Zeit aus allen Fæchern d. Wissenschaften,* Leipsick, 1830, grand in-8°. Rassmann est auteur de poésies, de romans, et éditeur de recueils d'anciennes chansons et ballades allemandes.

RASTRELLI (VINCENT), né à Fano, en 1760, apprit la musique dans son enfance, et y fit de si rapides progrès, que dans sa dix-huitième année il était déjà le professeur de chant le plus recherché dans sa ville natale. Vers 1780, il se rendit à Bologne et y fit des études de contrepoint, sous la direction du P. Mattei. Six ans après, ses études étant achevées, il fut nommé membre de l'Académie des Philharmoniques, honneur alors moins prodigué que de nos jours. De retour à Fano, Rastrelli y obtint l'emploi de maître de chapelle de la cathédrale. Ce fut peu de temps après que l'électeur de Saxe le prit à son service et le nomma compositeur de sa chapelle : il en remplit les fonctions jusqu'en 1802. Des propositions lui ayant été faites alors pour se rendre en Russie, il quitta Dresde, et se rendit à Moscou et y resta quatre ans. Vers la fin de 1806 il fit un voyage en Italie, mais bientôt après il fut rappelé à Dresde. Ayant demandé, en 1814, l'autorisation de faire un nouveau voyage en Italie, il ne put l'obtenir du gouvernement provisoire russe, alors établi à Dresde : le délabrement de sa santé, qui rendait ce voyage nécessaire, le détermina à donner sa démission, et sa place fut donnée à François Schubert. Plus tard, lorsque Rastrelli retourna à Dresde, il n'y trouva plus d'autre emploi que celui de professeur de chant de la cour; mais en 1824, sa place de compositeur de la chapelle lui fut rendue. Son grand âge lui fit obtenir sa retraite avec une pension en 1831, et son emploi fut supprimé. Rastrelli a beaucoup écrit pour l'église : on conserve dans les archives de la chapelle de Dresde, dix messes de sa composition, et trois vêpres complètes, dont une à 8 voix. On connaît aussi de lui un oratorio de *Tobie,* des canzonettes, des airs, des duos, etc. Toutes ces œuvres sont médiocres. Rastrelli ne s'est distingué que comme maître de chant.

RASTRELLI (JOSEPH), fils du précédent, est né à Dresde, le 13 avril 1799. Ses dispositions pour la musique furent si précoces, qu'à l'âge de six ans il exécuta un concerto de violon au concert des Nobles à Moscou. De retour à Dresde, il y reçut des leçons de Poland pour son instrument, et s'y fit entendre publiquement à l'âge de dix ans. L'organiste Feidler lui donna les premières leçons d'harmonie; mais en 1814, il suivit son père en Italie, et alla étudier à Bologne le contrepoint sous la direction de Mattei. Appelé à Ancône, en 1816, il y écrivit l'opéra intitulé *la Distruzione di Gerusalemme,* qui obtint quelque succès, quoiqu'il ne fût alors âgé que de dix-sept ans. En 1817, il retourna près de son père, à Dresde. Trois ans après, il obtint une place de violoniste dans la chapelle du roi de Saxe. Vers ce même temps il écrivit son deuxième opéra (*la Schiava Circassa*) qui obtint un brillant succès au théâtre de Dresde. Cet ouvrage fut suivi de l'opéra bouffe intitulé *le Donne curiose,* représenté en 1821, et de *Velleda* qui fut moins heureux que les ouvrages précédens, quoique la musique en fût travaillée avec plus de soin. Le roi, satisfait de son travail, lui procura les moyens de

faire un second voyage en Italie : Rastrelli profita de son séjour à Milan pour faire y représenter à *la Scala*, le 16 mars 1824, le drame musical intitulé *Amina*. Rentré à la chapelle de Dresde, il se livra à la composition de la musique d'église, et produisit 3 messes, dont une à 8 voix et les deux autres à 4; trois vêpres, un *Miserere*, un *Salve Regina*, etc. Le pape lui envoya la décoration de l'ordre de chevalier de l'Éperon d'or pour deux motets à 8 voix qu'il avait écrits pour la chapelle Sixtine. Devenu pianiste habile et bon maître de chant, il fut choisi, en 1829, comme second maître de musique du théâtre de la cour, et l'année suivante il eut le titre de chef d'orchestre de la chapelle royale : il en remplit encore les fonctions. En 1832 il fit représenter à Dresde *Salvator Rosa*, son premier opéra allemand, et trois ans après, il donna au même théâtre *Berthe de Bretagne*, opéra sérieux. Ces compositions sont considérées comme ce qu'il a écrit de meilleur pour le théâtre. On lui doit aussi la musique de la tragédie de *Macbeth*, le ballet *der Raub Zetulbeus* (l'enlèvement de Zétulbé), et des morceaux intercalés dans diverses pièces. Rastrelli a fait graver pour le piano un rondeau intitulé *les Charmes de Dresde*, Dresde, Paul.

RATHBODE, évêque d'Utrecht, au dixième siècle, mort en 917, fut un des plus savans hommes de l'Église de son temps. Il a composé le chant de plusieurs hymnes pour les fêtes des saints, et l'office complet de Saint-Martin.

RATHE (....), virtuose sur la clarinette, se fit entendre avec succès au concert spirituel de Paris, en 1780, dans un concerto de sa composition. On admira alors la beauté de sons qu'il tirait de toute l'étendue de son instrument.

RATHGEBER (VALENTIN), bénédictin de Saint-Pierre et Saint-Denis, à Bantheln, dans la Franconie, naquit à Ober Elsbach, vers 1690. Il vivait encore dans son couvent en 1744. Ce moine fut un des musiciens les plus féconds de son temps, particulièrement pour la musique d'église. Voici la liste de ses ouvrages, telle qu'on la trouve dans les Lexiques de Walther et de Gerber : 1° *Octava musica clavium octo musicarum in missis octo musicalibus, cum appendice duarum missarum de Requiem, a 4 voc. 2 viol. et duplo basso continuo*, op. 1 Augsbourg, Lotter. 2° *Cornucopiæ hoc est* 6 *vesperæ integræ de Dominica*, etc., op. 2, *ibid.*, 1723. 3° *Missæ IX principales, a 4 voc., 2 viol., 2 clar.*, etc., op. 3, *ib.*, 1725, in-fol. 4° *XXIV Offertoria de tempore et sanctis, a 4 voc., 2 viol., 2 tubis*, etc., op. 4, 1726, in-fol. 5° *Litaniæ 6 lauretanæ de Beata V. cum antiphonis*, etc., op. 5, *ibid.*, 1727, in-fol. 6° *Chelis sonora : constans 24 concertationibus*, etc., op. 6, *ibid.*, 1728, in-fol. Cet œuvre contient des concertos et des symphonies concertantes pour divers instrumens. 7° 10 *Missæ solemnes*, etc., *a 4 voc., 2 viol.*, op. 7, *ibid.*, 1730, in-fol. 8° 6 *Missæ de requiem et 2 libera, a 4 voc. ac instrum.*, op. 8, *ibid.*, 1731, in-fol. 9° 4 *Vesperæ integræ de Dominica, B. V. Mar. et apostol., a 4 voc., 2 viol., 2 clar., org. ac violonc.*, op. 9, *ibid.*, 1732, in-fol. 10° 16 *Ariæ, in duas partes divisæ, latinè et germanicè, a voce sola cum instr.*, op 10, *ib.*, 1732, in-fol. 11° 36 *Hymni a 4 voc. et instr.*, op. 11, *ibid.*, 1732, in-folio, 12° 6 *Missæ civilis, a 3 vel 4 voc. cum instrum.*, op. 12, part. 1, *ibid.*, 1733, in-fol. 13° 6 *Missæ rurales cum 2 de requiem, a 1 vel 2 voc., necessariis cum aliis voc. ad lib. et instrum.*, op. 12, part. 2, *ibid.*, 1733, in-fol. 14° *Miserere cum adj.* 6 *Tantum ergo, a 4 voc. et instrum.*, op. 13, *ib.*, 1734. 15° 60 *Offertoria festivalia per annum, a 4 voc. cum instrum.*, etc., op. 14, *ibid.*, in-fol., 3 part. 16° 50 *Offertoria pro omnibus et singulis Dominicis, a 4 voc. ac instr.*, op. 15, *ibid.* 17° 24 *Antiphonæ Marianæ, a 4 voc., instr. ac org.*, op. 16, *ib.*

18° 4 *Vesperæ rurales cum 5 psalmis*, etc., op. 17, *ibid.*, 1736, in-fol. 19° *Litaniæ lauretanæ* 6 *de B. V. M., a 4 voc. cum instr.*, op. 18, *ibid.*, 1736. 20° 4 *Missæ solemnes, a 4 voc. cum instr.*, op. 19, *ibid.*, 1738, in-fol. 21° 30 *Offertoria ruralia, a 4 voc. ac instr.*, op. 20, *ibid.*, 1739, in-fol. 22° 2 *Missæ de requiem, a 4 voc. cum instr.*, op. 21, *ibid.*, 23° *Musikalischer Zeitverveib auf dem Clavier*, etc., op. 22, *ibid.*, 1743, 2e édition, *ibid.*, 1751. Ce recueil renferme des pièces de clavecin. 24° *Vesperæ rurales* 4, *a* 2 *vocib. et org. obl.*, etc., *ibid.*

RATTI (BARTHOLOMÉ), maître de chapelle à l'église du Saint, à Padoue, dans les premières années du dix-septième siècle. On a imprimé de sa composition : *I brevi salmi a* 5 *voci*, Venise, 1605, in-4°.

RATTI (LAURENT), maître de chapelle de l'église de Lorette, né à Pérouse, dans la seconde moitié du seizième siècle, fit ses études à Rome, sous la direction de son oncle, Vincent Ugolini (*voyez* ce nom). Après avoir été maître de chapelle du séminaire romain, il remplit les mêmes fonctions au collége allemand, puis à l'église de Lorette. Il mourut en cette ville, jeune encore, en 1630. On a de lui : 1° *Il primo libro de' madrigali a cinque voci*, Venise, Vincenti, 1615, in-4°. 2° *Il secondo libro*, idem, ibid., 1616, in-4°. 3° *Mottecta Laurentii Ratti in romano seminario musicæ præfectis duabus, tribus, quatuor et quinque vocibus ad organum accomodata*, Rome, Zanetti, 1617. 4° *Mottecta idem*, lib. 2, *ibid.*, 1617. 5 *Motetti della cantica a* 2, 3, 4, 5 *voci*, Rome, Zanetti, 1619. 6° *Motetti a* 1, 2, 3, 4, 5, 6 *voci*, Venise, 1620. 7° *Litanie della Beata Virgine a* 5-12 *voci*, Venise, Vincenti, 1626, in-4°. 8° Graduels et offertoires pour toute l'année, intitulés : *Sacræ modulationes*, Venise, Vincenti, 1628. Pitoni, cité par M. l'abbé Baini, affirme, dans ses notices sur les contrapuntistes, qu'on conserve beaucoup de compositions latines et italiennes de Ratti chez les PP. de l'Oratoire de Saint-Philippe, à Pérouse.

RATTWITZ (CHARLES-FRÉDÉRIC), avocat à Leipsick, né à Camenz, mort en 1829, a fait imprimer des recherches historiques pleines d'intérêt concernant l'impression de la musique en caractères mobiles; son ouvrage a pour titre : *Dissertatio de descriptione typis confecta tum in genere, tum quoad signa musices in specie, meditationes quædam ex naturali potissimum jure deductæ*, Leipsick, 1828, in-4° de 28 pages.

RAUCH (ANDRÉ), né à Potendorf, en Autriche, vers la fin du seizième siècle, fut d'abord organiste du temple réformé à Hernals, près de Vienne, puis obtint vers 1630 la place d'organiste à Édenbourg, dans la basse Hongrie. Il a publié de sa composition : 1° *Thymiaterium musicale, das ist musikalisches Rauchfasslein, oder Gebeltein mit* 4, 5, 6, 7 *und* 8 *Stimmen, samnt den B. C.* (Encensoir musical, ou petites prières à 4, 5, 6, 7 et 8 voix avec basse continue), Nuremberg, 1625, in-4°. 2° *Concentus votivus*, Vienne, chez Grégoire Gelbhaar, 1634, Cet œuvre contient une musique triomphale pour l'entrée de l'empereur Ferdinand II à Édenbourg. 3° Motets et messe en allemand, à 3 et 4 voix avec violons. 4° *Currus triumphalis musicus*, 1648. Printz accorde beaucoup d'éloges au style de cet artiste, dans son Histoire de la musique (page 144).

RAUCH (CHRISTOPHE), né en Bavière, fut d'abord magister dans sa patrie, puis entra en qualité de chanteur au théâtre de Hambourg, vers 1680. Les attaques de Reiser (*voyez* ce nom) contre l'opéra, dans sa *Theatromania*, décidèrent Rauch à les réfuter; il le fit dans son écrit intitulé : *Theatrophonia*, Hanovre, 1682, in-8° en 2 parties.

RAUCH (JEAN-GEORGE), né à Sulz, en Alsace, vers le milieu du dix-septième

siècle; fut organiste de la cathédrale de Strasbourg, et occupait encore ce poste en 1700. On connaît de lui : 1° *Novæ sirenes sacræ harmoniæ tam instrumentis quam vocibus tantum concertantes a* 2, 3, 4, 5, 6, 7 *et* 8, *recens in lucem editæ,* Augsbourg, 1687. 2° *Cithara Orphei duodecim sonatorum*, etc., op. 4, Strasbourg, 1697, in-4°.

RAUCH (JACQUES), luthier de la cour de l'électeur Palatin, vécut à Mannheim vers le milieu du dix-huitième siècle. La plus grande activité de ses ateliers se trouve entre 1730 et 1740. Ses violons, dont la qualité de son a du rapport avec ceux de Steiner, sont recherchés en Allemagne. Il a fait aussi de bons altos, violoncelles et contrebasses.

RAUCH (SÉBASTIEN), autre luthier de beaucoup de mérite, vécut à Leitmeritz, en Bohême, depuis 1742 jusqu'en 1763, ainsi que l'indiquent les dates de ses instrumens. On croit qu'il était fils d'un très-bon facteur de luths qui avait travaillé à Nuremberg cher Schelle, et qui était à Prague en 1724 (*voyez* les recherches de Baron sur le luth, page 97)

RAUCHFUSS (PHILIPPE-CHRÉTIEN), avocat et organiste à l'église principale de la ville supérieure du Mulhausen, en Thuringe, y vivait vers le milieu du dix-huitième siècle. Il a publié six sonates faciles pour le clavecin, à Nuremberg, en 1760.

RAULT (FÉLIX), flûtiste habile, né à Bordeaux, en 1736, était fils de Charles Rault, basson de la musique du roi et de l'Opéra de Paris. Élève de Blavet, il acquit en peu de temps un talent remarquable. En 1753, il entra à l'orchestre de l'Opéra, et quelques années après, il eut le titre de première flûte solo pour l'accompagnement. Admis dans la musique du roi en 1768, il y resta jusqu'à la dissolution de la chapelle, en 1792. Depuis 1776, il avait obtenu sa pension de retraite à l'Opéra. La suppression de toutes ses pensions le mit dans une situation peu fortunée pendant le règne de la terreur, et l'obligea à entrer à l'orchestre du théâtre de la Cité, où il était encore en 1800. La clôture de ce théâtre le plongea de nouveau dans la misère, et il mourut peu de temps après. Cet artiste a publié de sa composition : 1° Trois duos pour 2 flûtes, op. 1, Paris, Pleyel. 2° Trois *id.*, op. 2, *ibid.* 3° Concertos pour flûte et orchestre, n°s 1 et 2, Paris, Imbault. 4° Six duos faciles pour 2 flûtes, op. 5, Offenbach, André. 5° Six *idem*, op. 6, Paris, Pleyel. 6° Six *idem*, op. 7, *ibid.*, 7° Six duos concertans, op. 8, liv. 1 et 2, *ibid.* 8° Recueils d'airs pour 2 flûtes, n°s 1 à 10, Paris, Frère. 9° Trios pour 2 flûtes et basson, op. 25, Paris, Pleyel. 10° Six *idem* pour flûte, violon et alto, op 26, *ibid.* 11° Sonates pour flûte et basse, liv. 1 et 2, Paris, Naderman.

RAUPACH (CHRISTOPHE), naquit à Tundern, dans le duché de Schleswig, le 5 juillet 1686. Son père, organiste de cette ville, lui enseigna les élémens de la musique, le clavecin, l'orgue et le violon. A l'âge de treize ans, il avait déjà fait assez de progrès pour accompagner la basse continue, et exécuter les pièces de clavecin et les fugues de Froberger, de Buxtehude et de Pachelbel. La lecture de quelques écrits sur la musique décida sa vocation pour l'étude sérieuse de son art. Après la mort de son père, arrivée en 1700, il se rendit à Hambourg et s'y mit sous la direction de Bronner, organiste de l'église du Saint-Esprit et artiste de mérite, qui lui fit connaître les beautés de la musique de Keiser, et perfectionna son savoir dans le contrepoint. Après deux ans de séjour près de ce maître, les ressources pécuniaires de l'élève se trouvèrent épuisées. Dans ce moment critique, son frère, qui demeurait à Rostock, l'invita à se rendre près de lui, afin d'aller ensuite concourir pour la place d'organiste de l'église Saint-Nicolas de Stralsund. Il accepta cette invitation, et partit de Hambourg au mois d'avril 1703. Au nombre des amis qu'il rencontra à Rostock se trouvait Fischer, maître

de chapelle du duc de Mecklembourg, qui lui donna des lettres de recommandation pour Stralsund. Le concours fut ouvert peu de jours après son arrivée dans cette ville. Raupach improvisa des variations sur huit chants chorals qu'on lui présenta, accompagna sur la basse chiffrée une pièce avec orchestre, et fit exécuter quelques morceaux de sa composition. A la suite de ces épreuves, il l'emporta sur ses rivaux, quoiqu'il ne fût âgé que de dix-sept ans. Sa nomination ne ralentit pas l'ardeur qu'il portait dans ses études. Il se livra au travail, et composa beaucoup de pièces de circonstance pour diverses fêtes, des oratorios, des cantiques, plusieurs morceaux pour l'anniversaire de la réformation en 1717, des concertos pour instrumens, et des suites de pièces de clavecin. On trouve la liste de ces ouvrages, restés en manuscrit, dans l'*Ehrenpforte* de Mattheson (pages 286-287). Raupach s'était marié en 1707, et avait eu plusieurs enfans. Il vivait encore à Stralsund en 1740. On n'a pas de renseignemens sur le reste de sa vie. Cet artiste n'est connu que par un écrit sur la musique, que Mattheson a fait imprimer à la suite de la troisième partie du livre de Niedt intitulé: *Musikalisches Handleitung*, etc. (Guide musical, etc.); il a pour titre : *Veritophili deutliche Beweis. Gründe, worauf der rechte Gebrauch der Musik beydes in der Kirchen, als ausser denselben, beruhet* (Argumens clairs d'un ami de la vérité, d'après lesquels le bon usage de la musique, tant dans l'église qu'au dehors, est évident), Hambourg, Benjamin Schiller, 1717, in-4° oblong de 56 pages, avec une préface de deux feuilles par Mattheson. Il y a du savoir dans cet écrit, et plus de raison qu'on n'en trouve dans les livres sur le même sujet qui ont paru vers l'époque où Raupach écrivait. On trouve des exemplaires de son ouvrage séparés de celui de Niedt.

RAUPACH (HERMANN-FRÉDÉRIC), fils du précédent, naquit à Stralsund en 1728. Élève de son père, il fit de rapides progrès dans la musique et devint un claveciniste distingué. Dans un voyage qu'il fit en Russie, vers 1756, l'impératrice le choisit pour chef d'orchestre de l'Opéra. Il y donna en 1759 *Alceste*, opéra sérieux en langue russe, et l'année suivante *Siroe*, en italien. Plus tard il se rendit à Paris, et y publia des œuvres de sonates pour clavecin et violon, en 1780, et un œuvre de trios pour clavecin, violon et violoncelle. On n'a point de renseignemens sur la fin de la carrière de cet artiste.

RAUPPE (JEAN-GEORGE), né à Stettin, le 7 juillet 1762, se livra dans sa jeunesse à l'étude du violoncelle, et reçut à Berlin des leçons de Duport l'aîné. Lorsqu'il sortit de chez ce maître, il voyagea dans l'Allemagne septentrionale, en Suède et en Danemark, et se fit admirer dans ses concerts par la beauté du son qu'il tirait de l'instrument et par son exécution vigoureuse. En 1786, il se fixa à Amsterdam et y obtint l'emploi de premier violoncelle du théâtre allemand et des concerts. Il mourut en cette ville, le 15 juin 1814, dans une situation peu aisée, laissant deux enfans en bas âge. On ne connaît point de composition sous le nom de cet artiste.

RAUSCHE (....), professeur de piano, à Hambourg, dans les premières années du dix-neuvième siècle, a publié de sa composition : 1° Polonaises pour le piano, liv. 1, 2, 3 et 4, Hambourg, Bœhme. 2° Pièces faciles à 4 mains, op. 3, *ibid.* 3° Sonate pour piano seul, op. 12, Hambourg, Cranz. 4° Rondeau mignon, *idem*, op. 11, *ibid.* 5° Trois divertissemens en forme de valses, *idem*, op. 13, *ib.* 6° Valses *idem*, op. 10 et 14, *ibid.* 7° Étrennes pour mes élèves, op. 15, *ibid.*

RAUCHELBACH (JUSTE-THÉODORE), pianiste et compositeur, vraisemblablement né à Hambourg, fut élève de Ch.-Ph.-Em. Bach. Ses études terminées, il fut instituteur à Otterndorf, puis obtint, en 1790, la place d'organiste à la

cathédrale de Brême. Il vivait encore dans cette ville en 1805. Il a publié à Leipsick, en 1789, deux sonates de clavecin, avec accompagnement de deux violons et violoncelle. En 1797, il a fait paraître dans la même ville deux grandes sonates pour piano et violon, chez Kühnel. Cet artiste a laissé aussi en manuscrit des cantates et des symphonies.

RAUSCHER (JEAN), excellent ténor du théâtre de Hanovre, est né en 1800 dans un village près de Vienne, et a fait ses études musicales dans cette ville. En 1832 il donna des représentations à Dresde, et en 1833 à Berlin, avec un brillant succès.

RAUT (JEAN), luthier français, né en Bretagne, travailla à Rennes jusqu'en 1790. Ses violons, en petit nombre, sont faits sur le modèle de ceux de Guarnerius, et sont estimés.

RAUTENSTEIN (JULES-ERNEST), compositeur du dix-septième siècle, était organiste à Quedlinbourg, vers 1637, puis occupa un poste semblable au vieux Stettin. Il a fait imprimer un recueil de chants funèbres sous le titre de *Leichten Arien*, en 1658.

RAUWE (JEAN), pasteur à Wetter, vers la fin du seizième siècle, a fait imprimer le livre des cantiques de Martin Luther, composé à 4 voix, Francfort, 1589, in-12.

RAUZZINI (VENANZIO), né à Rome en 1747, reçut des leçons de chant et de composition d'un chapelain-chantre de la chapelle pontificale. Guadagni, qui l'avait entendu, lui procura un engagement à Munich, en 1767. En passant à Vienne, Rauzzini s'y fit entendre dans quelques représentations du théâtre de la cour, et y obtint un brillant succès par l'excellence de sa méthode. Burney le trouva à Munich en 1772, et fut charmé de son talent. Après un séjour de sept ans à la cour de l'électeur, et après y avoir fait représenter quatre opéras de sa composition, il se rendit à Londres, et y succéda à Millico dans l'emploi de premier ténor. Il parut pour la première fois sur le théâtre du roi, au mois de novembre 1774, dans l'*Alessandro nell' Indie,* de Corri. Burney, qui l'entendit alors, dit (*a General History of music*, tome IV, page 51) qu'il était fort bel homme, excellent acteur, musicien profond, et aussi instruit dans la composition qu'habile dans l'art du chant. Sa voix, dit-il, était douce, timbrée, flexible, bien posée, et d'une étendue de plus de deux octaves. L'historien de la musique dit qu'il était d'une habileté remarquable sur le clavecin, et qu'il écrivait bien pour cet instrument. Après avoir rempli pendant trois ans l'emploi de premier ténor à l'Opéra italien de Londres, Rauzzini quitta la scène pour se livrer à l'enseignement du chant, qui lui offrait de grands avantages dans cette ville. Mais la chute de son opéra *la Vestale*, en 1787, le dégoûta du séjour de Londres, et il se retira à Bath. Il y continua ses cours de chant, et y établit des concerts publics qui eurent un brillant succès. Le reste de sa vie s'écoula paisiblement dans cette agréable ville, où il mourut le 8 avril 1810, à l'âge de soixante-deux ans et quelques mois. Au nombre des bons élèves qu'il a formés, on remarque Braham, Incledon et Mme Storace. Les opéras de Rauzzini dont les titres sont connus sont : *Piramo e Tisbe,* à Munich, 1769. Il y chanta le rôle principal. 2° *L' Ali d'Amore,* 1770, *ib*. 3° *L' Eroe cinese*, ibid., 1770. 4° *Astarto*, 1772, *ibid.* 5° *La Regina di Golconda*, à Londres, 1775. 6° *Armida*, 1778, *idem.* 7° *Creusa in Delfo*, 1782, *ibid.* 8° *La Vestale,* 1787, *ibid.* Parmi ses œuvres de musique instrumentale, on remarque : 1° Quatuors pour 2 violons alto et basse, op. 2, 5 et 7, Londres. 2° Quatuors pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 1, Offenbach, André. 3° Sonates pour piano et violon, op. 3, 6 et 9, Londres, Pearsall. 4° Sonates pour piano à 4 mains, op. 4 et 12, *ibid.* 5° Des airs et des duos

italiens, Londres, Clementi. 6° Des chansons anglaises, *ibid.*

RAUZZINI (MATHIEU), frère du précédent, naquit à Rome en 1754. A l'âge de seize ans il suivit son frère à Munich, et en 1772 il débuta comme chanteur dans *le Finte Gemelli*, opéra bouffe de sa composition où l'on remarque un style agréable. En 1774 Rauzzini suivit son frère en Angleterre, et peu de temps après il entra au théâtre de Dublin. Il y fit représenter en 1784 *Il Re pastore*. Devenu professeur de chant en cette ville, il mourut jeune, en 1791. On connaît sous son nom un recueil d'exercices pour le chant.

RAVAGNAN (l'abbé JÉROME), professeur de rhétorique et d'éloquence de la chaire au séminaire de l'évêché de Chioggia, dans l'État de Venise, est né en cette ville, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. A la reprise des études du séminaire, il prononça, le 30 mars 1818, l'éloge de Zarlino, qui fut publié dans le *Mercurio filosofico e letterario*, par Zirletti, à Venise. Peu de temps après cet éloge fut réimprimé séparément, sous ce titre : *Elogio di Giuseppe Zarlino di Chioggia celebre ristauratore della musica nel secolo XVI. Prolusione pel riaprimento degli studi del seminario vescovile di Chioggia nel dì* 30 *marzo* 1818, Venise, 1819, 79 pages, petit in-8°. Cet éloge et les notes qui l'accompagnent renferment des matériaux utiles pour la biographie du célèbre musicien.

RAVAL (SÉBASTIEN), compositeur espagnol, brilla dans les dernières années du seizième siècle et au commencement du dix-septième. Il était chapelain agrégé de l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem et maître de chapelle du duc d'Urbin, lorsqu'il fut désigné par le duc de Maquedo, vice-roi de Sicile, comme maître de chapelle de la cathédrale de Palerme. En passant par Rome, pour se rendre à son nouveau poste, ce musicien, dont le savoir incontestable était cependant moins grand que l'orgueil, se vanta d'être le plus habile de tous les contrapuntistes, et de n'avoir jamais rencontré d'égal. Pour soutenir cette jactance, il défia Jean-Marie Nanini et Soriano de concourir avec lui sur un thème qu'il choisit lui-même. Ces grands maîtres ayant accepté le défi, ils improvisèrent tous trois un morceau à plusieurs parties sur le thème de Raval; mais lorsque Nanini et Soriano eurent présenté leur composition ornée de tous les artifices du contrepoint et en même temps admirable par l'élégance du style et la clarté des dispositions, Raval, frappé de terreur, fut obligé de s'avouer vaincu, et, suivant les conventions, se rendit à l'école de ses adversaires et les appela humblement ses maîtres. Arrivé à Palerme, il ne fit pas voir plus de modestie qu'à Rome dans le défi qu'il porta à Achille Falcone. On peut voir à l'article qui concerne celui-ci tous les détails de cette dispute. On ne connaît de Raval qu'un recueil de motets intitulé : *Libro de' Mottetti a* 3, 4, 5, 6, 8 *voci di Sebastiano Raval, maestro della regia cappella di Palermo*, Palerme, Franceschi, 1601.

RAVALIÈRE (PIERRE-ALEXANDRE LEVESQUE DE LA). *Voyez* LÉVESQUE DE LA RAVALIÈRE.

RAVANNI (GAÉTAN), chanteur distingué, naquit à Brescia, le 7 août 1744. Élève de son compatriote Pinetti, il développa sous sa direction les qualités de sa belle voix de contralto. Il n'était âgé que de quinze ans quand il chanta pour la première fois, en 1759, un rôle de femme dans un opéra représenté à Brescia. L'année suivante il fut engagé à Parme, et en 1761 il parut sur le théâtre San Benedetto, à Venise. Ses succès dans ces villes, et ceux qu'il obtint ensuite sur les théâtres de Bologne et de Vérone, lui procurèrent un engagement avantageux à Munich, en 1764. Il y eut le titre et le traitement de chanteur de la cour. En 1772 Burney l'entendit plusieurs fois, particulièrement dans un trio chanté par

lui, Guadagni et Rauzzini; la réunion de ces trois grands chanteurs dans ce morceau lui parut un modèle de perfection. Les électeurs qui se succédèrent, et le roi de Bavière Maximilien-Joseph, continuèrent à Ravanni les avantages dont il jouissait, et le dernier de ces princes lui donna, en 1804, son traitement pour pension de retraite, après quarante ans de service. Ce chanteur vivait encore à Munich en 1812, mais depuis lors on n'a plus eu de renseignemens sur sa personne.

RAVENSCROFT (THOMAS), bachelier en musique de l'université d'Oxford, fut dirigé dans ses études de musique, vers 1590, par Édouard Pearce, maître des enfans de chœur de l'église Saint-Paul de Londres. Devenu lui-même professeur, puis marchand de musique, il se fit connaître par la publication d'une collection de chansons à 4 et 5 voix, intitulée : *Melismata; musical phansies, fitting the court, citie, and country humours, to three, four and five voyces*, Londres, 1611. Partisan de l'ancienne notation et de ses proportions, perfections, imperfections, etc., qu'on abandonnait avec raison depuis plusieurs années, il écrivit sur ce sujet un opuscule intitulé : *A brief discourse of the true, but neglected use of characterising the degrees by their perfection, imperfection and diminution in mensurable musicke, against the common practice and custome of these times*, Londres, 1614, in-4°. On doit aussi à Ravenscroft une des plus belles collections de psaumes à quatre parties qui aient été publiées en Angleterre; elle est intitulée: *The whole book of psalms with the hymns evangelical and songs spiritual composed into four parts by sundry authors*, Londres, 1621-1623, in-8°. On trouve dans cette collection beaucoup de mélodies composées par Ravenscroft. Ce musicien est mort à Londres, en 1635.

RAVENSCROFT (JEAN), musicien anglais, vécut à Londres, dans la première moitié du dix-huitième siècle. Engagé comme violoniste au théâtre de Goodmansfield, il s'y fit entendre plusieurs fois dans les concertos de Corelli. Le talent principal de cet artiste consistait à jouer de la cornemuse (*hornpipe*) avec une habileté supérieure à tout ce qu'on avait entendu avant lui. Il a laissé quelques compositions pour cet instrument. On place l'époque de sa mort vers 1745.

RAWLINGS (THOMAS), fils de Robert Rawlings, organiste de Chelsea, né en 1775, apprit de son père les premiers élémens de la musique. A l'âge de treize ans, il fut mis sous la direction d'un maître allemand nommé Dittenhofer, qui lui enseigna le piano, le violon, le violoncelle et les élémens de l'harmonie. Après sept années d'études sous ce maître, il composa quelques morceaux qui furent exécutés au *Professional concert*. Depuis lors il s'est livré à l'enseignement, et a été employé dans les orchestres de plusieurs théâtres, comme violoniste et comme violoncelliste. J'ai connu cet artiste à Londres, en 1829. Ses principales compositions, gravées chez Chappell, sont : 1° *Concerto da camera* pour piano, flûte, deux violons, alto et basse. 2° Duo pour harpe et piano. 3° Mélodies nationales pour le piano. 4° Sérénade pour plusieurs instrumens. 5° Airs anglais.

RAWLINS (JEAN), ecclésiastique anglais, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il fut recteur à Leigh, dans le comté de Worcester, ministre à Bodsey, puis à Wickamford, et enfin chapelain de lord Archer. A l'occasion du festival de musique des trois chœurs réunis de Worcester, de Hereford et de Glocester, il prononça un sermon qui fut publié sous ce titre : *The power of musick, and the particular influence of church musick* (Le pouvoir de la musique, et l'influence particulière de la musique d'église), Ravington, 1773, in-8°.

RAYMANN (JACQUES), luthier anglais, travaillait à Londres vers 1650. Il se

distinguait surtout par la bonne qualité de ses violes. On cite aussi un violon fait par lui qui se trouvait dans l'héritage de Britton (*voyez* ce nom).

RAYMOND (GEORGE-MARIE), né à Chambéry, en 1769, a été successivement professeur d'histoire à l'école centrale du département du Mont-Blanc, professeur de mathématiques à Genève, et, depuis 1811, principal du collége de Chambéry. Littérateur laborieux et amateur de musique, il a publié beaucoup de livres, de brochures et d'articles de journaux littéraires sur toutes sortes de sujets, particulièrement sur la musique. La liste de ceux-ci renferment les ouvrages suivans : 1° *De la musique dans les églises, considérée dans ses rapports avec l'objet des cérémonies religieuses* (Mémoire inséré dans le *Magasin Encyclopédique*, août 1809). 2° *Lettre à M. Millin sur l'utilité du rétablissement des maîtrises de chapelle dans les cathédrales de France* (dans le même recueil, mai 1810). 3° *Seconde lettre à M. Millin sur l'usage de la musique dans les églises* (dans le même recueil, août 1810). Ces deux morceaux ont été publiés séparément sous ce titre : *Lettres à M. Millin, membre de l'Institut*, etc., *sur l'usage de la musique dans les églises*, Chambéry, Cléaz, 1811, in-8°. 4° *Réfutation d'un système sur le caractère attribué à chacun des sons de la gamme, et sur les sources de l'expression musicale* (dans la *Décade philosophique*, an x (1802) n°s 22 et 23). Ces quatre opuscules ont été réunis avec le suivant, en un volume intitulé : 5° *Lettre à M. Villoteau, touchant ses vues sur la possibilité et l'utilité d'une théorie exacte des principes naturels de la musique; suivie d'un mémoire et de quelques opuscules sur l'usage de la musique dans les églises*, etc., Paris, Courcier, 1811, in-8° de 261 pages. A l'exception d'une assez bonne réfutation des erreurs de l'abbé Roussier concernant les proportions des intervalles de la tonalité moderne et la formation de la gamme, le sujet de la lettre de M. Raymond à Villoteau y est traité d'une manière superficielle : on aurait dû s'attendre à trouver un langage plus rigoureux dans l'écrit d'un musicien géomètre. Le professeur de mathématiques se retrouve davantage dans l'écrit suivant, qui n'est qu'un remaniement du même sujet, mais sans vues nouvelles : 6° *Essai sur la détermination des bases physico-mathématiques de l'art musical*, Paris, Ve Courcier, 1813, in-8° de 79 pages. L'Académie des sciences de l'Institut de France, à qui ce mémoire avait été soumis, n'y trouva à louer que le zèle de l'auteur pour les progrès de la théorie de la musique. Raymond cherche à y démontrer que la constitution organique de l'homme et celle des corps sonores qui lui sont analogues, fournissent immédiatement les élémens physiques de l'art et le principe de l'harmonie. Cette erreur du dix-huitième siècle a pour résultat inévitable de matérialiser un art qui n'a sa source que dans la combinaison de la sensibilité et de l'intelligence. 7° *Des principaux systèmes de notation musicale usités ou proposés chez divers peuples tant anciens que modernes*, ou *Examen de cette question : L'écriture musicale généralement usitée en Europe est-elle vicieuse au point qu'une réforme complète soit devenue indispensable?* Turin, de l'imprimerie royale, 1824, un volume in-4° de 154 pages avec une planche. Ce mémoire est inséré en entier dans le trentième volume des mémoires de l'Académie royale des sciences de Turin, dont M. Raymond est membre. Le travail de M. Raymond est divisé en deux parties : la première est relative aux notations de l'antiquité, du moyen âge, et de l'Orient ; l'autre renferme l'exposé et l'examen des systèmes de notation de Souhaitty, Brossard, Lancelot, Sauveur, de Motz, Boisgelou, J. J. Rousseau, de l'Aulnaye, R. Patterson, de l'abbé Feytou, de la Sallette, de Riebesthal et de

Bertini. L'auteur de cet ouvrage n'avait pas les connaissances nécessaires pour traiter la première partie de son livre; la deuxième est plus satisfaisante, bien qu'elle ne donne pas la solution de la question posée au frontispice. 8° *Mémoire sur la musique religieuse, à l'occasion de l'établissement d'un bas-chœur et d'une maîtrise de chapelle dans l'église métropolitaine de Chambéry*. Ce mémoire, lu à l'Académie royale de Savoie, le 7 mars 1828, a été inséré dans le troisième volume des mémoires de cette société. Il en a été tiré des exemplaires séparés (in-8° de 35 pages), sans date et sans nom de lieu. M. Raymond a en manuscrit: *Principes élémentaires d'harmonie, de contrepoint et de composition musicale*.

RAYMONT (HENRI), souffleur et répétiteur de musique au théâtre des Beaujolais vers 1765, a fait les paroles et la musique des pièces suivantes représentées a ce théâtre : 1° *L'Amateur de musique*. 2° *L'Amant écho*. 3° *Anacréon*. 4° *L'Armoire*. 5° *Le Chevalier de Lerigny*. 6° *Le Braconnier*.

RAZETTI (AMÉDÉE), fils d'un violoniste piémontais, naquit à Turin en 1754. Sa mère, femme aimable et galante, dont l'aventurier Casanova parle dans ses mémoires, vint s'établir à Paris vers 1761, et confia son fils au claveciniste Clément qui, trouvant en lui d'heureuses dispositions, en fit un artiste distingué. Razetti eut de la réputation à Paris comme maître de piano et comme compositeur. Dans les œuvres qu'il a publiés pour le piano, il y a de l'originalité. Ses trios pour piano, violon et violoncelle, ont eu un succès d'enthousiasme vers 1800. Razetti est mort d'une maladie de poitrine en 1799. On a de lui les productions suivantes : 1° Concerto arabe pour piano et orchestre, op. 14, Paris, Naderman. 2° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 12, Paris, Pleyel. 3° Trois *idem*, op. 13, n°s 1, 2 et 3, Paris, Sieber. 4° Six sonates pour piano et violon, op. 1, Paris, Bailleux. 5° Sonates pour clavecin seul, op. 2, 3 et 6, Paris, Boyer. 6° Six sonates pour le clavecin dans le style d'Eckart, Haydn, Clementi, Cramer, Steibelt et Mozart, op. 7, part. 1 et 2, Paris, Boyer. 7° Trois sonates pour le clavecin : la 1re pour clavecin seul; la 2me avec violon et basse; la dernière avec deux violons, alto et basse, op. 10, Paris, Cousineau. 8° Premier recueil de romances avec acc. de piano, op. 8, *ibid*. 9° Premier pot-pourri pour le piano, op. 9, *ib*. 10° Deuxième recueil de romances, op. 11.

READING (JEAN), organiste, né à Londres, dans les dernières années du dix-septième siècle, étudia la musique sous la direction de Blow. Ses études terminées, il obtint la place de sous-maître des enfans de chœur de la cathédrale de Lincoln. Il ne la quitta que pour celle d'organiste de l'église paroissiale de Hackney. Plus tard il fut organiste de l'église Saint-Dunstan, et en dernier lieu il remplit les mêmes fonctions à Sainte-Marie de Woolnoth, à Londres. Il mourut dans cette position en 1766. Reading a publié de sa composition un livre d'antiennes avec basse continue pour l'orgue ou le clavecin, sous ce titre : *A Book of new anthems, containing a hundred plates fairly engraved, with a thorough-bass figured for the organ or harpsichord with proper ritornels*, Londres, 1742, in-folio.

REBEL (JEAN-FERRY), né à Paris dans la seconde moitié du dix-septième siècle, fut un des vingt-quatre violons de la grande bande du roi de France, et compositeur de la chambre. Entré à l'Opéra en 1699, en qualité de premier violon, il en devint chef d'orchestre en 1707. On le voit encore figurer sur l'état de cet orchestre en 1737, avec des appointemens de 1,200 livres; mais on ignore l'époque de sa mort, antérieure toutefois à l'état des pensionnaires dressé en 1751, car son nom n'y paraît pas. Rebel a eu un fils qui fut directeur de l'Opéra (*voyez* l'article

suivant). Durey de Noinville a induit en erreur La Borde, Choron et Fayolle, ainsi que tous les autres compilateurs, en disant que la femme du compositeur Lalande (*voyez* ce nom) fut la fille de Rebel, car elle était sa sœur aînée. Rebel a donné à l'Opéra, en 1703, *Ulysse,* tragédie lyrique en cinq actes, qui eut peu de succès. Il a publié un livre de sonates de violon en duos, et un livre de trios pour deux violons et basse continue pour le clavecin. Ses airs de danse intitulés *Caprice, Boutade et Caractères de la danse,* ont eu beaucoup de réputation.

REBEL (FRANÇOIS), fils du précédent, naquit à Paris le 19 juin 1701. Élève de son père, il fut admis à l'orchestre de l'Opéra en 1714, quoiqu'il ne fût âgé que de treize ans. En 1738 il occupait encore la même position, et son traitement n'était que de 600 livres; mais chaque année, depuis 1735, il recevait une gratification de 500 francs. Lié d'amitié avec Francœur (*V.* ce nom), violoniste comme lui à l'orchestre de l'Opéra, il le prit pour collaborateur dans la plupart des opéras qu'il composa, et l'eut pour associé dans la direction de l'Académie royale de musique. D'abord inspecteurs de ce spectacle, ils en prirent la direction en 1751, et la conservèrent jusqu'en 1767. Louis XV avait fait Rebel chevalier de l'ordre de Saint-Michel, et lui avait accordé une des places de surintendant de sa musique. En 1772 il le nomma aussi administrateur général de l'Opéra; mais l'artiste, parvenu à l'âge avancé de soixante-quatorze ans, se retira le 1er avril 1775. Il ne jouit pas longtemps du repos acquis au prix de si longs services, car il mourut le 7 novembre de la même année. Rebel a composé en société avec Francœur les opéras suivants : 1° *Pyrame et Thisbé,* représenté en 1726. 2° *Tharsis et Zélie,* en 1728. 3° *Scanderberg,* en 1735. 4° *Le Ballet de la Paix*, en 1738. 5° *Les Augustales*, prologue, en 1744. 6° *Zélindor et Ismène,* en 1745. 7° *Les Génies tutélaires,* en 1751. 8° *Le Prince de Noisy,* en 1760. Rebel a écrit aussi un *Te Deum* et un *De profundis* qui ont été exécutés avec succès au concert spirituel.

REBELLO (JEAN-LAURENT), excellent compositeur portugais, naquit en 1609, à Caminha, et entra à l'âge de quinze ans au service de la maison de Bragance, à Lisbonne, où il eut l'occasion d'étudier la composition et de développer le talent qu'il avait reçu de la nature. Il mourut près de Lisbonne, en 1661, avec la réputation d'un des musiciens les plus distingués du Portugal. Les écrivains de sa nation lui accordent de grands éloges. Il paraît qu'il fit un voyage en Italie peu de temps avant sa mort, car il y a publié des psaumes, *Magnificat,* lamentations et *Miserere* à seize voix et basse continue, sous ce titre : *Psalmi tum vesperarum, tum completarii. Item Magnificat, Lamentationes et Miserere. Romæ, typis Mauritii et Amadæi Balmontiarum*, 1657, in-4° max. Beaucoup de compositions de Rebello étaient en manuscrit dans la bibliothèque royale de Lisbonne au commencement du dix-huitième siècle.

REBELLO (MANUEL), compositeur portugais, maître de chapelle à Évora, né à Aviz, dans la province de Transtagana, vécut vers 1625. Ses compositions se trouvaient dans la bibliothèque royale de Lisbonne, au commencement du dix-huitième siècle.

REBER (NAPOLÉON-HENRI), compositeur distingué, est né à Mulhouse (Haut-Rhin), le 23 octobre 1807. Sa première éducation fut dirigée vers l'étude des sciences appliquées à l'industrie ; mais son penchant pour la musique lui inspira tant de dégoût pour la profession qu'on lui destinait, qu'il prit la résolution de se livrer sans réserve à la culture de cet art. Il avait appris à jouer de la flûte et du piano, et avait mis beaucoup de persévérance à lire les traités de composition qui lui étaient tombés sous la main ; mais chaque jour il acquérait la conviction de

l'insuffisance de ces ouvrages pour compléter une éducation pratique. En 1828 il se rendit à Paris, et dans le mois d'octobre de la même année, il fut admis au Conservatoire pour y apprendre le contrepoint et la fugue, sous la direction de MM. Jelensperger et Seuriot, professeurs adjoints de la chaire de Reicha. Une année d'étude suffit à M. Reber pour le faire admettre au concours de 1829 : il devint alors élève de Lesueur, qui dirigea ses études de composition dramatique. Depuis 1835, M. Reber s'est fait connaître par des œuvres de musique instrumentale et vocale qui indiquent un talent remarquable, sous le rapport de l'originalité et d'une certaine naïveté gracieuse. Il a publié jusqu'à ce jour : 1° Quintette pour 2 violons, 2 altos et violoncelle, op. 1, Paris, Richaut. 2° 1er grand quatuor pour 2 violons, alto et basse, op. 4, *ibid.* 3° 2me *idem*, op. 5, *ibid.* 4° 3me *idem*, op. 7, *ibid.* 5° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 8, *ibid.* 6° 2me *idem*, *ibid.* 7° Pensée musicale pour piano seul, op. 3, *ibid.* 8° Variations sur un air suisse *idem*, op. 6, *ibid.* 9° Quelques mélodies charmantes à voix seule et piano, parmi lesquelles on remarque *le Voile de la Châtelaine*, *la Captive*, *Hai luli*, *la Chanson du pays*. 10° Des valses pour piano et pour piano et violon, d'un caractère très-original, etc. M. Reber a composé aussi la musique du deuxième acte du *Diable amoureux*, ballet représenté à l'Opéra de Paris, au mois de septembre 1840. Il a en manuscrit une ouverture à grand orchestre, des fragmens d'un opéra inédit, divers morceaux de chant avec orchestre et chœurs, enfin, deux symphonies qu'il a fait exécuter aux concerts du Conservatoire, et que les connaisseurs ont entendues avec un vif intérêt.

REBEYROL (PIERRE), né à Nantes en 1798, entra comme élève au Conservatoire de Paris, en 1818, et y devint élève de Lefebvre pour la clarinette. Le premier prix de cet instrument lui fut décerné au concours de 1820. Dans la même année, il entra sous la direction de Reicha pour la composition. De retour à Nantes, il a été nommé, en 1834, par le conseil municipal, professeur de musique de l'école primaire supérieure. Cet artiste a publié plusieurs œuvres de quatuors et de quintettes pour des instrumens à cordes. Il a fait aussi entendre dans les concerts des symphonies et d'autres morceaux de sa composition.

REBS (CHRÉTIEN GOTTLOB), docteur en philosophie, *cantor* et directeur de musique de l'église Saint-Michel, à Zeitz, est né le 23 août 1771, à Rossleben. On a gravé de sa composition : 1° Deux sonatines avec des rondeaux variés pour piano seul, op. 5, Leipsick, Hofmeister. 2° Variations sur un thème du *Freischütz*, ibid. 3° Variations sur l'air allemand : *Wir winden dir den J.*, op. 11, *ibid.* 4° Six chansons allemandes à voix seule, avec accomp. de piano, Leipsick, Breitkopf et Hærtel ; et plusieurs autres petites productions.

REDEIN (....), violoniste et compositeur, né à Liége vers 1748, fut attaché pendant quelques années à la musique de la cathédrale de cette ville, puis entra au service de l'archiduc Charles de Lorraine, gouverneur des Pays-Bas, et mourut à Bruxelles en 1789. On a gravé de sa composition à Liége et à Bruxelles : 1° Six duos pour 2 violons, op. 1. 2° Six *idem*, op. 2. 3° Six symphonies pour 2 violons, alto, basse, 2 hautbois et 2 cors, op. 3. 4° Six quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 4.

REDERN (FRÉDÉRIC-GUILLAUME comte de), chambellan du roi de Prusse, et intendant général du théâtre royal de Berlin, est né dans cette ville le 9 décembre 1802. Ses discussions avec Spontini ont été cause de la retraite de ce compositeur en 1841. On a gravé à Berlin, chez Schlesinger, des recueils de valses et de danses pour le piano, composés par M. le comte de Redern.

REDI (D. THOMAS), né à Sienne dans la seconde moitié du dix-septième siècle, fut maître de chapelle à Lorette pendant près de quarante ans, et mourut vers 1735. On peut voir dans les Mémoires de M. l'abbé Baini sur la vie et les ouvrages de Palestrina (tome I, note 195), le récit d'une discussion survenue entre Redi et le P. Martini, à l'occasion de la résolution d'un canon d'Animuccia. Redi a laissé beaucoup de musique d'église en manuscrit; je possède de lui quatre psaumes à huit voix où se trouvent de belles fugues.

REDI (FRANÇOIS), excellent professeur de chant et maître de chapelle à Florence, dans la première moitié du dix-huitième siècle, établit une école de chant en 1716, où la célèbre cantatrice Victoire Tesi a reçu sa première éducation vocale. Beaucoup d'autres chanteurs renommés se sont aussi formés dans l'école de Redi.

REDSLOB (GUSTAVE-MAURICE), littérateur allemand, actuellement vivant, né à Querfurt, en Saxe, a fait imprimer une dissertation académique intitulée : *Dissertatio de præfecto musico* (Githith) *in inscriptionibus psalmorum VIII, LXXXI et LXXXIV conspicuo*, Lipsiæ, 1831, in-8° de 43 pages.

REEVE (GUILLAUME), professeur de musique et compositeur, naquit à Londres en 1757. Destiné au barreau, il fréquenta d'abord le cabinet d'un procureur; mais bientôt il abandonna l'étude de la jurisprudence pour celle de la musique, sous la direction de Richardson, organiste de Saint-Jacques, dans Westminster. En 1781 Reeve accepta une place d'organiste à Tottness, dans le Devonshire. Il en remplit les fonctions pendant deux ans; mais vers la fin de 1783 les frères Astley lui offrirent un engagement pour écrire la musique des pantomimes et des drames qu'ils faisaient représenter à leur théâtre, et leurs propositions le ramenèrent à Londres. Non-seulement il composa un très-grand nombre de pantomimes, de ballets et d'opéras, mais il parut aussi sur plusieurs théâtres comme acteur et comme chanteur, particulièrement à Covent-Garden et à Hay-Market. En 1792 il avait été nommé organiste de Saint-Martin, dans le quartier de Ludgate; mais il ne garda pas longtemps cet emploi. M. Reeve vivait encore à Londres en 1829, âgé de soixante-dix ans, et jouissait d'une honnête aisance acquise par ses travaux. Il a été un des compositeurs dramatiques anglais les plus renommés de son temps. Il réussissait particulièrement dans le style comique. Quelques-uns de ses ouvrages ont été faits en société avec Mazzinghi (*V.* ce nom). On ne connaît point aujourd'hui les titres de toutes les pièces de théâtre pour lesquelles Reeve a écrit de la musique; elles sont au nombre de plus de cent. Celles qui ont eu le plus de succès sont les suivantes : 1° *Oscar et Malvina*, pantomime, en 1791. 2° *Orphée et Euridice*, ballet, 1792. 3° *L'Apparition*, drame musical, 1794. 4° *British Fortitude* (la Bravoure anglaise), 1794. 5° *Hercule et Omphale*, pantomime, 1794. 6° *The Purse* (la Bourse), drame musical, 1794. 7° *Merry Sherwood*, 1795. 8° *Arlequin et Oberon*, 1796. 9° *Bantry Bay* (la Baie de Bantry), opéra, 1797. 10° *Raymond et Agnès*, ballet sérieux, 1797. 11° *Round Tower* (la Tour ronde), 1797. 12° *Jeanne d'Arc*, ballet historique, 1798. 13° *L'Embarcation*, opérette, 1799. 14° *Thomas et Suzanne*, opéra, 1799. 15° *La Caravane*, idem, 1803. 16° *The Dash* (la Rixe), opéra bouffe, 1804. 17° *White plume* (le Panache blanc), opéra, 1806. Reeve a composé en société avec Mazzinghi : 18° *Ramah-Droog*, grand opéra, 1798. 19° *The Turnpike gate* (la Barrière), opéra-comique, 1799. 20° *Paul et Virginie*, 1800. 21° *Blind Girl* (la Fille aveugle). Enfin, il a pris part à la composition de beaucoup d'autres pièces, jusqu'en 1811. Reeve a publié un ouvrage élémentaire pour le piano, intitulé : *The jubenile preceptor, or entertaining instructor; a complete introduction to*

the piano forte, Londres, Clementi, in-folio.

REGGIO (PIERRE), luthiste célèbre du dix-septième siècle, né à Gênes, fut d'abord attaché à la musique de la reine Christine de Suède ; mais après l'abdication de cette princesse, il se rendit en Angleterre, et s'établit à Oxford, où il publia un livre intitulé : *A Treatise to sing well any song whatsoever* (Traité pour apprendre à bien chanter quelque air que ce soit), Oxford, 1677. Quelque temps après la publication de ce livre, Reggio s'établit à Londres, et y mourut le 23 juillet 1683. On a de la composition de cet artiste les chansons amoureuses de Cowley, mises en musique à voix seule avec basse continue.

RÉGINON, abbé de Prum, monastère de bénédictins dans le diocèse de Trèves, naquit en Allemagne, vraisemblablement vers l'année 840. Homme distingué par ses connaissances en théologie, en histoire, et dans les sciences, il parvint aux premières dignités dans l'abbaye de Prum, où il avait fait ses vœux. Ce fut lui qui, en 885, coupa les cheveux au prince Hugues, fils du roi Lothaire, qu'on y avait relégué, après lui avoir crevé les yeux. Après le pillage de cette abbaye par les Normands, en 892, Farubert abdiqua son titre d'abbé, et Réginon fut choisi pour lui succéder ; mais les intrigues de trois moines nommés Richard, Gérard et Marfred, obligèrent Réginon à se demettre de sa dignité en 899, et à se retirer près de Rathbod, archevêque de Trèves, qui lui donna un témoignage de son estime en le nommant abbé de Saint-Maximin, dans le faubourg de Trèves [1], où il mourut en 915. On a de Réginon : 1° Une chronique qui s'étend depuis la naissance de Jésus-Christ jusqu'en 907, qui a été publiée à Mayence en 1521, à Francfort en 1566, et que Pistorius a insérée dans ses *Rerum germanicarum Scriptorum*, Francfort, 1583. 2° Un traité de la discipline de l'église, publié par Hildebrand, sous ce titre : *De Disciplina ecclesiastica veterum, præsertim Germanorum, libri duo*, Helmstadt, 1659, in-4°, et dont Baluze a donné une meilleure édition, intitulée : *De Disciplinis ecclesiasticis et religione christiana*, Paris, 1671, in-8°. 3° *Epistola de harmonica institutione ad Rathbodum Episcopum Trevirensem, ac Tonarius sive octo toni, cum suis differentiis.* L'existence de cet ouvrage était ignorée quand Bunemann, bibliothécaire à Minden, puis recteur du collége de Hanovre, connu par de bons livres relatifs à la bibliographie, en acheta un manuscrit dans une vente publique, à Maestricht. Mattheson annonça cet événement dans le troisième numéro de sa *Critica musica* (t. I, p. 83), au mois de juin 1722, en faisant remarquer que Louis XIV avait offert plusieurs milliers de livres pour le même manuscrit quelques années auparavant, mais que par des circonstances inconnues le volume s'était alors égaré. D'après une notice publiée par Bunemann lui-même, Mattheson assure que ce manuscrit, de la main même de Réginon, est le seul qui existe (*est unicum exemplar in toto terrarum orbe*). Il ajoute que l'auteur n'était que simple moine lorsqu'il l'écrivit, et qu'il ne devint abbé de Prum que postérieurement : d'où il suit que l'ouvrage est antérieur à 892. Postérieurement, ce manuscrit a passé dans la bibliothèque de l'université de Leipsick, et l'on en a découvert une autre copie dans la bibliothèque publique d'Ulm. En 1824 j'ai trouvé, dans un très-ancien volume manuscrit de différentes mains, appartenant à la bibliothèque royale de Belgique (n° 2751, in-4°), et contenant dix-sept pièces historiques et autres, une copie apographe de l'ouvrage de Réginon, datée de l'an 885. Cette copie précieuse renferme l'épître à Rathbod suivie des formules ou neumes de deux cent quarante-trois antiennes et de cinquante-deux

[1] Les Bénédictins, auteurs de l'*Histoire littéraire de la France*, et d'après eux M. Weiss, se sont trompés en donnant à cette abbaye le nom de *Saint-Martin*.

répons, dans les huit tons de l'église, notées en notation saxonne ou gothique. J'ai cité ce manuscrit dans le *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*. On connaît donc jusqu'à ce jour trois copies de l'ouvrage de Réginon.

L'abbé Gerbert a publié l'épître *De Harmonica institutione,* dans le premier volume de ses *Scriptores ecclesiast. de Musica sacra* (p. 230-247), d'après le manuscrit de Leipsick; mais il n'a point donné les formules des neumes; en sorte que cette intéressante partie du travail de Réginon est encore inédite. L'objet de la lettre à Rathbod est de signaler la décadence du chant ecclésiastique dans l'archevêché de Trèves, vers la fin du neuvième siècle, et les altérations qui s'étaient glissées dans un certain nombre d'antiennes. Cette lettre est divisée en dix-neuf sections. Dans la première, Réginon rapporte qu'ayant pris chez lui l'antiphonaire de la cathédrale, il en a rangé les chants dans un meilleur ordre et suivant la constitution des tons. Puis il indique des anomalies d'un certain nombre d'antiennes où la constitution des modes du plain-chant n'est pas respectée, et qui, après avoir commencé dans un ton, finissent dans un autre. Les troisième et quatrième sections traitent des tons suivant la doctrine ordinaire; dans la quatrième, Bernon appelle *musique naturelle* celle des quatre tons authentiques, et *musique artificielle* celle des tons plagaux. Les cinquième et sixième divisions exposent la doctrine de l'harmonie universelle d'après Boèce. Les septième et huitième sont relatives aux trois genres d'instrumens à cordes, à vent et de percussion. La neuvième division a pour titre : *Quid vox, quid sonus?* on y voit qu'à cette époque *vox* signifiait le ton ou la note déterminée, et *sonus*, le son en général. Les sections dix à dix-sept exposent la doctrine des intervalles et des divisions de l'échelle suivant le système grec. Dans les dernières, Réginon dit que la musique est un art si vaste et dont les principes sont si obscurs, qu'il n'est donné qu'à peu de personnes d'y être initié.

REGIS ou DE ROI (JEAN), musicien et compositeur célèbre, vécut vers le milieu du quinzième siècle. Il est vraisemblable qu'il naquit en Belgique dans la première moitié de ce siècle, car les Belges seuls étaient dans l'usage alors de citer les hommes de lettres, les savans et les artistes, par le génitif de leur nom latin. Quoi qu'il en soit, Regis est cité avec éloge par Tinctoris, dans le prologue de son *Proportionale,* et dans le cinquième chapitre du troisième livre du même ouvrage. Dans un livre de fragmens de messes de divers auteurs, publié par Petrucci de Fossombrone, en 1508, on trouve le *Credo* de la messe *Village* de Regis, à 4 voix. Dans le premier livre de motets à cinq voix publié par le même imprimeur [1], sont quatre motets de ce savant musicien, savoir : *Ave Maria, Clangat, Lux solemnis* et *Salve sponsa*. Plusieurs messes du même, entre autres une sur la chanson de l'*Homme armé,* se trouvent en manuscrit dans les archives de la chapelle pontificale, à Rome.

REGNARD (FRANÇOIS), né à Douai, dans la première moitié du seizième siècle, fut d'abord attaché à la cathédrale de Tournay, en qualité de simple musicien, et obtint en 1573 le titre de maître de chapelle de la même église. Il a fait imprimer de sa composition : 1° *Cinquante chansons à quatre et cinq parties, convenant tant aux instruments qu'à la voix,* à Douai, chez Jean Bogard, 1575, in-4°. 2° *Poésies de P. de Ronsard et autres poètes, mises en musique à quatre et cinq parties,* Paris, Adrien Leroy, 1579, in-4° oblong.

REGNARD (JACQUES), frère puiné du précédent, naquit à Douai vers 1531, et fit ses études au collége des jésuites. Après avoir été dans sa jeunesse attaché comme

[1] *Impressum Venetiis, Octavianum Petrutium Forosempronianseu, die 4 junii, salutis anno 1505, cum privilegio.*

son frère à la cathédrale de Tournay, il fut appelé à Munich par Roland de Lattre pour le service de la chapelle de l'électeur de Bavière. En 1570 il y épousa Anne Fischer, fille de Jean Fischer, chanteur de la chapelle électorale. Peu de temps après il commença à publier quelques-unes de ses compositions, qui le firent connaître avantageusement. Vers 1575 il entra au service de l'empereur Maximilien II, et après la mort de ce prince, l'empereur et roi de Bohême Rodolphe II l'appela à Prague, et le nomma second maître de sa chapelle. Il y resta jusqu'à ce que l'archiduc Ferdinand priât le roi de Bohême de le renvoyer à Vienne. Il paraît qu'il fut peu satisfait de la situation qu'il y trouva, car il retourna à Prague quelques années après; mais bientôt sa santé s'altéra, et l'ardeur qu'il mit à continuer ses travaux le conduisit en peu de temps aux portes du tombeau. Dans la dédicace latine de son dernier livre de messes à l'empereur, datée de Prague le 31 décembre 1599, il dit que son état est désespéré, qu'il lui reste à peine assez de force pour achever son ouvrage, et termine en suppliant le monarque de prendre sous sa protection sa femme et ses enfans [1]. Regnard mourut vraisemblablement en 1600, ou au plus tard dans l'année suivante, car sa femme prend le titre de veuve dans un recueil de ses compositions posthumes qu'elle dédia à l'électeur de Bavière, après son retour à Munich, en 1602. Les premières compositions de cet artiste ont paru dans un recueil intitulé : *Magnificat secundum 8 vulgares musicæ modos a diversis musicis compositum 4 et 5 vocum*, Duaci, 1552. Dans la liste de ses autres ouvrages on remarque : 1° Chansons allemandes à la manière des villanelles italiennes, à 5 voix, Munich, 1573, in-4°. 2° *Motettæ 5 et 6 vocibus concinendæ*, ibid., 1575, in-4°. 3° *Cantiones ex veteri et novo testamento collectæ, 4 voc.*, Nuremberg, 1577, in-4°. 4° *Canzonette italiane a cinque voci*, ibid., 1581, in-4°. 5° Chansons allemandes à 3 voix, dans le genre des napolitaines; publiées d'abord en trois parties, puis réunies, Munich, Adam Berg, 1583, in-4°; Francfort, 1591, 1597, in-4°. 6° *Cantionum piarum septem psalmi pœnitentiales, tribus vocibus*, Munich, Adam Berg, 1586, in-4°. 7° *Mariale, hoc est opusculum sacrarum cantionum pro omnibus B. M. V. festivitatibus cum 4, 5, 6, 8 voc.*, Inspruck, 1588, in-4°. 8° Vingt-cinq chansons amusantes (en allemand), à 4 voix et pour divers instruments, Munich, 1591. Au frontispice de cet ouvrage, Regnard prend le titre de maître de chapelle de l'archiduc Ferdinand. Les autres ouvrages de Regnard, dont les titres suivent, n'ont été publiés qu'après sa mort. 9° *IX Missæ sacræ ad imitationem selectissimarum cantionum suavissima harmonia a quinque, sex et octo vocibus elaboratæ. Francofurti, apud Wolfgangum Richterum, impensis Nicolai Steinii bibliopolæ*, 1602, in-4° oblong. 10° Deuxième suite de ces messes, Francfort, 1603, in-4° obl. 11° *Corollarium missarum sacrarum ad imitationem selectissimarum cantionum suavissima harmonia a 4, 5, 6, 8 et 10 voc.*, Munich, 1603, in-4°. On trouve dans cet ouvrage deux dédicaces de la veuve de Regnard, la première à l'archiduc Ferdinand, l'autre à George-Barthold de Breitenberg. 12° *Motettæ 4, 5, 6, 7, 8 et 12 vocum, pro certis quibusdam diebus dominicis, sanctorumque festivitatibus*, Francfort, 1605, in-4°. 13° *Canticum Mariæ quinque vocum*, Dillingen, 1605, in-4°. 14° *Magnificat decies octonis vocibus ad octo modos musicos compositum, una cum duplici antiphona, Salve Regina, totidem vocibus decantanda*, Francfort, 1614, in-4°.

REGO (PEDRO-VAZ), maître de chapelle à Elvas, en Portugal, né en 1670, à Évora, mourut en ce lieu en 1736, à l'âge de

[1] On trouve le texte de cette épître dans le Dictionnaire historique des artistes de la Bohême, par Dlabacz, tome II, page 546.

soixante-six ans. Il a laissé en manuscrit beaucoup de compositions pour l'église, un traité de musique, en langue portugaise, inachevé, et une dissertation intitulée : *Defensa sobra a entrada da novena da missa sobre la scala Aretina, composta pelo Mestre Francisco Valls, Mestre da cathedral de Barcelone* (Défense d'une entrée de neuvième dans la messe sur la gamme d'Arétin, composée par M. François Valls, maître de chapelle de la cathédrale de Barcelone).

REHM (HERMANN-FRÉDÉRIC), inspecteur de l'école supérieure, prédicateur et pasteur à Neukirchen, dans la Hesse électorale, connu par des écrits théologiques et des sermons, depuis 1794, a publié un opuscule intitulé : *Der Orgel hoher Zweck; zur Beherzigung für Gemeinden, Organisten, Cantoren, Schullehrer und solche, die es werden wollen. In einem Vorworte und einer Orgelweihe* (le But élevé de l'orgue, etc.), Marburg, Chr. Garthe, 1826, in-8° de 76 pages.

REICH (PAUL), écrivain inconnu du dix-septième siècle, est auteur d'un livre qui a pour titre : *Deutsche Musica* (la Musique allemande), Wittenberg, 1634, in-8°.

REICH (le P. HONORÉ), né en 1677, à Wangen, en Bavière, entra en 1693 au couvent d'Ottobeuern, où il fit ses études et ses vœux. Il y mourut en 1750. Excellent organiste et bon compositeur pour l'église, il a laissé en manuscrit beaucoup de messes, *Miserere*, motets et litanies.

REICHA (JOSEPH), violoncelliste et compositeur, naquit à Prague en 1746. Après avoir été pendant plusieurs années attaché au service du comte de Wallerstein, il entra en 1787 chez l'électeur de Cologne, à Bonn, en qualité de maître de concerts et de chef d'orchestre du théâtre. La goutte dont il était tourmenté ne lui permit pas de remplir longtemps ce dernier emploi. Il mourut à Bonn en 1795, et non en 1793, comme il est dit dans le Lexique universel de musique publié par M. le docteur Schilling. Reicha a eu de son temps la réputation d'un violoncelliste habile, d'un bon chef d'orchestre et d'un compositeur de mérite. On a publié de sa composition : 1° Six duos concertans pour violon et violoncelle, op. 1, liv. 1 et 2, Bonn, Simrock. 2° Trois concertos pour violoncelle et orchestre, op. 2, Offenbach, André. 3° Symphonie concertante pour 2 violons, ou violon et violoncelle, op. 3, Bonn, Simrock. 4° Trois duos pour violon et violoncelle, op. 4, *ibid.* 5° Symphonies à dix parties, op. 5, n°s 1, 2, 3, *ibid.* 6° Symphonies concertantes pour violon et violoncelle, n°s 2 et 3, *ibid.* 7° Symphonie concertante pour 2 cors, *ibid.*

REICHA (ANTOINE), neveu du précédent, est né à Prague le 27 février 1770. Admis comme enfant de chœur à l'église de la Croix-du-Seigneur, à l'âge de neuf ans, il apprit en même temps que la musique les élémens de la langue latine, puis suivit les cours de l'université. Parvenu à sa seizième année, il se rendit à Bonn près de son oncle, qui lui fit continuer ses études musicales. Le Traité de la fugue de Marpurg, et le livre de Kirnberger sur la composition pure, furent ses seuls guides dans l'art d'écrire. Ses progrès furent rapides, car à dix-sept ans il dirigea lui-même l'exécution de sa première symphonie. Plus tard, il disait que l'étude de l'algèbre lui avait été fort utile pour pénétrer les mystères de l'harmonie : si l'on ne savait d'ailleurs que cette étude ne peut conduire à rien de réel en musique, on aurait la preuve par les ouvrages de Reicha sur la théorie de cette science, qu'elle n'empêche point de tomber dans de graves erreurs.

En 1794, Reicha alla s'établir à Hambourg où il donna pendant cinq ans des leçons de piano et d'accompagnement. Il y écrivit la musique d'un opéra français intitulé : *Godefroid de Montfort.* Après une répétition de cet essai dramatique dirigée par Rode, qui se trouvait alors à Hambourg avec Garat, le directeur du

théâtre de cette ville fit à Reicha des propositions pour qu'il y fît représenter son ouvrage ; mais M. de Fombrune, émigré français, lui donna le conseil de le faire entendre à Paris. Séduit par l'espoir de succès dans la capitale de la France, Reicha ne fut plus occupé que du désir de faire des économies pour s'y rendre, et pendant plusieurs années il se livra à l'enseignement avec ardeur dans ce but. Il put enfin se mettre en route, et arriva à Paris au commencement de 1799. Il s'y fit connaître avantageusement par une symphonie exécutée aux concerts de la rue de Cléry, qui jouissaient alors d'une célébrité méritée. Ce succès lui fit obtenir le livret d'un opéra destiné au théâtre Feydeau. Déjà sa partition était prête lorsque les deux théâtres d'opéra-comique de la rue Feydeau et de Favart furent successivement fermés. Le découragement jeté dans l'âme du compositeur par ces contretemps le décida à s'éloigner de Paris pour aller à Vienne, où il se lia d'amitié avec Haydn, Albrechtsberger, Salieri et Beethoven. Ce fut alors que Reicha se livra avec activité à la composition, et qu'il écrivit un nombre considérable d'ouvrages en tout genre, où il fit preuve de plus de facilité que de génie. Ce fut alors aussi que ses idées commencèrent à se formuler en ce qui concernait la théorie de l'harmonie, la modulation et les formes didactiques des compositions. Le premier ouvrage où il montra sa tendance pour l'innovation dans ces formes, est le recueil de *Trente-six fugues pour le piano d'après un nouveau système,* qu'il dédia à Haydn. Ce nouveau système, qui consistait à faire des réponses aux sujets de fugues à tous les degrés de la gamme, au lieu de les traiter en fugues réelles ou tonales, à la tonique et à la dominante, n'était autre chose que ce que les compositeurs italiens du dix-septième siècle appelaient *ricercare di fantasia*, et que Langlé avait essayé de faire revivre dans son *Traité de la fugue*. C'est dans ce livre que Reicha avait pris l'idée de ce prétendu *nouveau système,* pendant son séjour à Paris : il avait cru y trouver le principe d'une modulation plus riche de variété, et ne s'était pas aperçu qu'il anéantissait le sentiment de la tonalité, sur lequel repose toute la musique possible du système européen. D'ailleurs la réunion des formes scolastiques aux libertés de la fantaisie, gâte les unes et les autres, chacune de ces choses représentant un ordre d'idées dont l'objet est différent. Dans une notice fournie par Reicha aux compilateurs du *Dictionnaire historique des musiciens,* il est dit que son ouvrage fit une vive impression sur les musiciens, et qu'on nomma l'auteur en Allemagne le *restaurateur de la fugue;* mais la vérité est que cette production n'eut aucun succès, et que les planches, gravées en 1803, chez Steiner, se retrouvent trente-huit ans après à peu près intactes chez son successeur Haslinger.

L'existence de Reicha à Vienne était très-heureuse : la composition et l'enseignement lui fournissaient des ressources suffisantes pour ses besoins, qui furent toujours peu considérables ; mais la guerre de 1805, l'invasion de l'Autriche et l'occupation de Vienne par l'armée française, vinrent porter atteinte à son bien-être. Les approches d'une guerre nouvelle, vers la fin de 1808, le décidèrent à s'éloigner de Vienne et à se fixer à Paris, où il arriva au mois d'octobre. Il y retrouva des amis, et l'exécution d'une symphonie de sa composition dans un des concerts du Conservatoire, rappela sur lui l'attention publique. Il s'y livra à l'enseignement de la composition, et sa manière expéditive, qui consistait à n'entretenir ses élèves que de choses en usage dans la musique de son époque, particulièrement dans le style instrumental, lui fit beaucoup de partisans qui, se persuadant qu'il n'y avait pas autre chose à apprendre pour posséder une connaissance réelle de l'art d'écrire, trouvaient cette méthode plus commode que

toute autre. De là la réputation de musicien savant et de grand professeur dont Reicha commença à jouir en 1812, et qui grandit encore après la publication de son *Traité de mélodie*, en 1814. Si l'ignorance de toute littérature musicale n'avait pas été complète alors en France, ce livre aurait dû cependant porter atteinte à la confiance dans le savoir de l'auteur. Il suffit de lire les premières lignes de la préface pour acquérir la preuve que Reicha n'avait pas même pris la peine de s'informer de ce qui avait été fait sur le même sujet : « Depuis plusieurs siècles « (dit-il) on a publié une quantité de « traités sur l'harmonie, et pas un seul « sur la mélodie ! » Il ajoute plus loin, dans une note : « Sulzer et Kirnberger, « deux auteurs allemands d'un mérite « très-distingué, l'un dans son *Dictionnaire des beaux-arts,* et l'autre dans « son *Traité de composition,* ont parlé du « véritable rhythme musical (mélodique); « mais ce qu'ils en ont dit ne regarde que « sa définition et son utilité. Quant à ses « lois, à ses exceptions, à ses secrets, etc., « tout exigeait des recherches suivies et « bien liées qu'on n'y trouve point. » Or, laissant à part l'excellent discours de Doni *Sur la perfection de la mélodie* [1], et le livre de Nichelmann : *Die Melodie nach ihren Wesen sowohl als nach ihren Eigenschaften* (la Mélodie d'après sa nature et ses qualités) [2], où le sujet est considéré simplement sous le rapport esthétique, on trouve environ quatre-vingts ans avant la publication du livre de Reicha, celui de Mattheson intitulé : *Kern melodisches Wissenschaft,* etc. (Base d'une science mélodique, consistant dans les principes naturels et fondamentaux de la composition, etc.) [3], et plus tard la première partie du grand ouvrage de Riepel [4], qui est un traité complet du rhythme musical ; la seconde partie du même ouvrage [5], qui renferme une bonne théorie de la modulation; le traité de la composition du chant, par Marpurg [6], où le rhythme mélodique est traité de main de maître ; les deux derniers volumes de l'*Essai d'une introduction à la composition,* de Koch [7], qui renferment un bon traité de mélodie sous ses divers aspects ; enfin, le rhythme mélodique avait été traité *ex professo* dans le livre du P. Sacchi (*Della divisione del tempo nella musica, nel ballo e nella poesia*), dans celui de Bonesi (*Traité de la mesure, ou de la division du temps dans la musique et dans la poésie*), et en dernier lieu dans le *Cours complet d'harmonie et de composition,* de M. de Momigny [8]. Reicha était d'autant moins excusable de n'avoir pas pris connaissance de ces ouvrages, que la plupart sont écrits dans les langues allemande et française, qui lui étaient familières. A l'égard de son livre en lui-même, on peut dire qu'il est imparfait en ce que l'auteur n'y a considéré son sujet que sous un seul aspect, celui du rhythme de la phraséologie mélodique, et n'a pas même entrevu les lois de la mélodie sous les rapports de tonalité, de modulation, d'harmonie et d'esthétique. Bien inférieur aux livres de Mattheson, de Riepel et de Koch à cet égard, il laisse encore à faire un bon traité de la mélodie.

La réputation de savant professeur qu'on avait faite à Reicha le fit choisir, en 1817, pour succéder à Méhul, en qualité de professeur de contrepoint dans le Conservatoire de Paris, récemment réorganisé sous le titre d'*École royale de musique et de déclamation.* Ce fut peu de temps après

[1] Tome II de ses œuvres, pag. 203 et suiv.

[2] Dantzick, 1755, in-4°.

[3] Hambourg, 1737, in-4°.

[4] *Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst* (Élémens de la composition musicale), Ratisbonne, 1752, in-folio, réimprimé en 1754.

[5] *Grundregeln zur Tonordnung* (Règles fondamentales du système des tons), Francfort et Leipsick, 1757, in-folio.

[6] *Anleitung zur Singcomposition* (Introduction à la composition du chant), Berlin, 1758, in-4.

[7] *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Rudolstadt et Leipsick, 3 vol. in-8°, 1782-1793.

[8] Paris, 1806, 3 vol. in-8°.

sa nomination à cette place qu'il publia son système d'harmonie, dans un livre intitulé : *Cours de composition musicale, ou Traité complet et raisonné d'harmonie pratique*. Écartant la considération de la succession des accords, dont les premiers aperçus appartiennent à Sorge (*V.* ce nom), et conséquemment des phénomènes de constitution harmoniques résultant de la prolongation, Reicha rentre dans le système des accords isolés créé par Rameau, et en forme une classification arbitraire, suivant de certaines considérations qui lui sont particulières. Sa base de théorie se compose de treize accords consonnants et dissonants, parmi lesquels quelques-uns sont primitifs, et les autres, des produits de l'altération des intervalles naturels. Dès ses premiers pas dans l'exposition de ses principes, on aperçoit une certaine confusion dans les idées fondamentales, qui le jette dans le dédale d'une multitude de faits particuliers. Les deux premiers accords de la classification de Reicha sont le parfait majeur et mineur; le troisième est l'accord parfait diminué (tierce et quinte mineures), dont il fait un accord dissonant. En cela il diffère des autres auteurs de systèmes d'harmonie par classifications d'accords isolés, qui ne reconnaissent comme dissonances que les sons qui se heurtent en seconde, et leurs renversemens et redoublemens de septième et de neuvième. Ce qui détermine Reicha à ranger cet accord parmi les dissonans, c'est que par l'effet même de la constitution de l'intervalle de quinte diminuée (mineure), il y a une sorte d'attraction entre les deux sons qui composent cet intervalle; mais il aurait dû voir que cette attraction n'est pas tellement impérieuse, qu'elle ne s'évanouisse dans une modulation, ce qui n'a pas lieu à l'égard de la véritable dissonance, à moins qu'elle ne prenne par l'enharmonie un caractère de note sensible. Le quatrième accord de la classification de Reicha est celui de quinte augmentée; mais ici déjà se manifeste la confusion des idées de l'auteur du système, car dans le chapitre où il traite de cet accord, il avoue que ce n'est qu'un accord parfait majeur altéré dans sa quinte. Le cinquième accord et celui de septième de dominante, qu'il appelle *de première espèce;* puis vient le sixième accord, qui est celui de septième mineure avec tierce mineure, objet de tant d'erreurs pour tous les harmonistes. Reicha lui donne le nom d'*accord de septième de seconde espèce,* et se borne à dire qu'*il s'emploie principalement sur le second degré d'une gamme majeure,* sans plus s'informer de sa formation originaire que de celle des autres accords. L'accord de septième avec quinte mineure, appelé *de troisième espèce* par Reicha, celui de septième majeure ou de quatrième espèce, celui de neuvième majeure et de neuvième mineure, sont aussi considérés par lui comme des accords primitifs de même rang, et quoique les accords 11me, 12me et 13me ne soient que des altérations des accords dérivés de sixte augmentée avec quinte et quarte, et de l'accord de septième dominante avec quinte augmentée, il les place néanmoins dans sa catégorie fondamentale. Tel est le système qui a eu de la vogue parmi quelques artistes de Paris, parce que le professeur qui l'a inventé faisait oublier ses défauts dans les analyses et les applications pratiques qu'il donnait à ses élèves; mais qui n'en est pas moins la théorie la moins rationnelle qu'il fût possible d'imaginer, et le retour le plus déplorable vers l'empirisme grossier des anciennes méthodes du commencement du dix-huitième siècle.

En 1824 Reicha fit paraître un nouveau livre élémentaire, auquel il donna le titre de *Traité de haute composition musicale, faisant suite au Cours d'harmonie pratique et au Traité de mélodie.* Les musiciens instruits éprouvèrent quelque étonnement à ce mot de *haute composition,* qui semble indiquer des catégories de compositions moins élevées que d'autres,

par des qualités étrangères à l'inspiration. *Composition* était employé par Reicha dans le sens d'*art d'écrire;* il évitait avec soin le mot de l'école (*contrepoint*), parce qu'une partie de cette science seulement (le *contrepoint double*) était considérée par lui comme utile dans son application à la musique moderne. Il ne comprenait pas, dans l'état actuel de l'art, l'usage du *contrepoint simple,* et ne se doutait pas que l'art d'écrire n'eût pas d'autre base. De là le silence qu'il garde sur ce sujet dans son livre, et qui fait crouler l'édifice qu'il voulait construire. Son ignorance absolue de l'histoire de la musique, et le peu de soin qu'il avait pris d'étudier les monuments de cette histoire, l'ont d'ailleurs entraîné dans de graves erreurs, qui l'ont exposé à la sévère critique de M. l'abbé Baini [1], dont l'accablante érudition et l'inflexible logique ont démontré que Reicha avait confondu les époques, supposé des faits absurdes, ignoré les choses les plus vulgaires, dans tout ce qu'il dit concernant les formes des compositions anciennes, et même à l'égard du principe constitutif d'harmonie qu'il leur suppose.

Dès son arrivée en France, Reicha avait espéré prendre place parmi les compositeurs dramatiques : mais les ouvrages qu'il fit représenter à l'Opéra et au théâtre Feydeau ne furent point heureux. En 1810 il donna avec M. Dourlen à l'Opéra-Comique *Cagliostro,* en trois actes, qui tomba à la première représentation. *Natalie,* opéra en 3 actes, joué en 1816 à l'Académie royale de musique, ne fut pas plus heureux; enfin *Sapho,* grand opéra en 3 actes, tomba en 1822. Ce fut le dernier essai de Reicha pour la scène, et depuis lors il ne composa que de la musique instrumentale. Il fut le premier en France qui écrivit pour les instrumens à vent des compositions sérieuses, dans lesquelles leurs ressources particulières sont employées avec adresse. Ses quintettes pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson, ont eu un succès de vogue, vers 1815. Le nombre de ses ouvrages pour les instrumens s'élève à plus de cent, qui renferment plus de quatre cents morceaux, la plupart de grande dimension. On s'étonne que de tant d'ouvrages écrits par un homme habile, il ne soit rien resté, et que la plupart de ses productions soient tombées dans un profond oubli même avant sa mort.

Reicha s'était présenté plusieurs fois à l'Académie des beaux-arts de l'Institut de France pour y remplir les places vacantes; mais l'usage de n'admettre dans la section de musique de cette académie que des compositeurs dont la réputation s'était faite à la scène, l'avait toujours fait écarter. Après la mort de Catel, en 1831, il se présenta de nouveau, et chercha à démontrer la nécessité de réserver aux théoriciens des places parmi les membres de l'Académie, dans un petit écrit intitulé : *A messieurs les membres de l'Académie des beaux-arts à l'Institut de France. Réflexions sur les titres d'admission dans la section de musique de cette Académie,* Paris, de l'imprimerie de Pihan-Delaforest, 1831, in-4° de 4 pages; mais ses efforts ne furent pas plus heureux cette fois que les précédentes : ce fut Paër qui obtint la place vacante. Enfin, après la mort de Boieldieu, au mois d'octobre 1835, Reicha fut admis à le remplacer; mais il ne jouit pas longtemps de l'honneur qu'il avait tant désiré, car il mourut le 28 mai 1836, regretté pour ses vertus sociales par tous ceux qui l'avaient connu. Les membres de l'Institut, les professeurs et élèves du Conservatoire, ainsi que les artiste de l'Académie royale de musique et de l'Opéra-Comique, assistèrent à ses obsèques. Il était chevalier de la Légion d'honneur.

Dans la liste des principales productions de Reicha, on remarque celles dont les titres suivent : I. Ouvrages didactiques. 1° *Études ou Théories pour le piano-forté, dirigées d'une manière nouvelle,*

[1] *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di G. Pierluigi da Palestrina*, t. II, pag. 363-372.

Paris, Imbault, 1800, in-4°. 2° *Traité de Mélodie, abstraction faite de ses rapports avec l'Harmonie, suivi d'un supplément sur l'art d'accompagner la mélodie par l'harmonie, lorsque la première doit être prédominante*, etc., Paris, 1814, in-4° de 126 pages de texte et de 75 planches gravées. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée en 1832, Paris, Zelter, in-4°. Rasmann indique une traduction allemande du même livre, par J. Spech, mais sans faire connaître ni le lieu, ni la date de la publication. 3° *Cours de composition musicale, ou Traité complet et raisonné d'harmonie pratique*, Paris, Gambaro, sans date (1818), in-4° de 269 pages gravées. 4° *Traité de haute composition musicale, faisant suite au Cours d'harmonie pratique et au Traité de mélodie*, Paris, Zetter et Compagnie, sans date (1824-1826), deux parties in-4° de 235 et de 361 pages gravées. Une traduction allemande, accompagnée du texte original avec des notes de Czerny, a paru sous ce titre : *Volstændige Lehrbuch der musikalischen Composition*, etc., Vienne, Diabelli, 1834, 4 vol. in-fol. 5° *Art du compositeur dramatique, ou Cours complet de composition vocale, divisé en quatre parties, et accompagné d'un volume de planches*, Paris, A. Farrenc, 1833, in-4° de 115 pages de texte et de 111 planches de musique gravée. 6° *Petit Traité d'harmonie pratique à deux parties, suivi d'exemples en contrepoint double, et de douze duos pour violon et violoncelle, pouvant se jouer aussi sur le piano*, op. 84, Paris, Gambaro (sans date), in-4°. Reicha a aussi fourni des articles sur la musique à l'*Encyclopédie des gens du monde*. II. Compositions instrumentales. 7° Symphonies à grand orchestre, op. 41 et 42, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 8° Ouverture *idem*, op. 24, Brunswick, Spehr. 9° Octuor pour 2 violons, alto, basse, hautbois, clarinette, cor et basson, op. 96, Paris, Janet. 10° Trois quintettes pour 2 violons, 2 altos et basse, op. 92, Paris, Pacini. 11° Quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle, au nombre de vingt, savoir : op. 48, 49, 52, 58, Leipsick, Breitkopf et Hærtel ; op. 90, livres 1 et 2, Paris, P. Petit ; op. 94, 95, Paris, Pacini. 12° Trios pour violon, alto et violoncelle, Vienne, Haslinger. 13° Duos pour 2 violons, op. 45, 53, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 14° Vingt-quatre quintettes pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson, op. 88, 91, 99, Paris, Janet ; op. 100, Paris, Zetter. 15° Quatuor pour 4 flûtes, op. 12, Paris, Pleyel. 16° Six quatuors pour flûte, violon, alto et basse, op. 98, Paris, Janet. 17° Trios pour flûte, op. 26, 51, Brunswick, Spehr ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 18° Duos pour 2 flûtes, op. 20, 21, 22, 25, Brunswick, Spehr. 19° Quintette pour clarinette, violon, 2 altos et violoncelle, op. 89, Paris, Pleyel. 20° Six livres de trios pour 3 cors, op. 82, 93, *ibid*. 21° Quatuor pour piano, flûte, violoncelle et basson, op. 104, Paris, Zetter. 22° Trios pour piano, violon et violoncelle, op. 47, 54 et 101, Leipsick, Breitkopf et Hærtel ; Paris, Zetter. 23 Sonates pour piano et violon, op. 44, 54, 55, 62, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 24° Sonates pour piano seul, op. 40, 43, 46, *ibid*. 25° Études et fugues pour le piano, op. 31, 32, 59, 61, 81, 86, 97, Paris et Leipsick. 26° Variations *idem*, op. 83, 85, 87, *ibid*. 27° L'art de varier ou 57 variations sur un thème d'invention, Leipsick, Breitkopf et Hærtel.

REICHARD (Élie-Gaspard), professeur et recteur du collége de la vieille ville, à Magdebourg, naquit à Quedlinbourg, le 4 novembre 1714, et mourut à Magdebourg le 18 septembre 1791. Il est auteur d'une notice intéressante sur Martin Agricola et sur son traité intitulé : *Musica instrumentalis*, datée du 18 juin 1758, et que Marpurg a insérée dans le cinquième volume de ses Essais (*Historische kritische Beytræge*, etc., p. 121-

130, et 229-245), sous ce titre : *Glückwünschungsschreiben an Herrn Johann Heinrich Rollen, wohlverdienten Directorem Musices in Magdebourg, bei dessen ehelicher Verbindung u. s. w. abgelassen. Worin zugleich von Martino Agricola, einem alten geschickten Tonkünstler und erstem Directore Musices hieselbst, einige Nachricht ertheilt wird* (Épître de félicitation, à monsieur Jean-Henri Rollen, digne directeur de musique à Magdebourg, écrite à l'occasion de son mariage; dans laquelle sont renfermés en même temps quelques renseignemens sur Martin Agricola, ancien artiste musicien habile, et premier directeur de musique de cette ville).

REICHARD (HENRI-AUGUSTE-OTTOKAR), conseiller intime de cour et directeur du bureau de la guerre de Saxe-Gotha, naquit à Gotha, le 3 mars 1751. Destiné au barreau, il fit ses études aux universités de Gœttingue, Leipsick et Jéna; mais de retour à Gotha, il abandonna le droit pour la littérature. En 1772 il publia ses premiers essais qui consistaient en poésies et en opuscules en prose; ils obtinrent du succès. Lorsque la troupe de Seyler alla donner des représentations à Gotha, Reichard se lia avec le directeur, prit le goût du théâtre, et commença la publication d'un almanach des théâtres qu'il a fait paraître chaque année depuis 1775 jusqu'en 1800. En 1779 il fut lui-même chargé par le duc Ernest II de la direction du théâtre national de Gotha. Il joignit bientôt à cette place celle de conservateur de la bibliothèque publique de Gotha, et le titre d'inspecteur de la bibliothèque particulière du prince. Les fonctions de tous ces emplois ne l'empêchèrent pas de fonder plusieurs journaux scientifiques et littéraires qu'il continua pendant plusieurs années avec succès. Tout le monde connaît son livre intitulé *le Guide du voyageur en Europe,* dont il a été fait dix-sept éditions. L'idée de ce livre lui vint dans les voyages qu'il fit lui-même en Allemagne, en Suisse, en France et en Italie. Reichard est mort à Gotha, le 17 octobre 1828. Son *Theater-Kalender* (Calendrier théâtral) a paru pendant vingt-six ans, à Gotha, chez C. W. Ettinger, in-12. On y trouve la liste de tous les opéras représentés en Allemagne dans cette période avec les noms des compositeurs, des notices biographiques, et des anecdotes musicales. Le rédacteur de l'article *Reichard,* dans la *Biographie universelle des contemporains,* de Rabbe, ont confondu ce littérateur avec Jean-Frédéric Reichardt (*voyez* l'article suivant) en lui attribuant des *Lettres sur la musique,* en 2 volumes, le livre sur l'opéra-comique allemand, les lettres confidentielles écrites de Paris et de Vienne, et même l'opéra *l'Amour seul rend heureux,* dont il fait une comédie.

REICHARDT (JEAN-FRÉDÉRIC), compositeur et littérateur musicien, naquit à Kœnigsberg, le 25 novembre 1752. Dès ses premières années il étudia la musique; Richter, organiste de cette ville, lui enseigna à jouer du clavecin, et Veichtener, de l'école de Benda, lui donna des leçons de violon. Après avoir fait ses premières études au gymnase de Kœnigsberg, il suivit, à l'université de cette ville, le cours de philosophie de l'illustre Kant, pendant les années 1769 et 1770, et fréquenta l'université de Leipsick en 1771 et 1772. Pendant les deux années suivantes il voyagea en Allemagne. Appelé à Berlin, vers la fin de 1775, par l'ordre de Frédéric II, il obtint la place de maître de chapelle de la cour, devenue vacante par la mort de Graun. Déjà courtisan habile, il avait imité le style de ce maître, que le roi de Prusse aimait beaucoup, dans un air italien envoyé à ce prince comme échantillon de son talent : cet air, composé en concurrence avec Naumann et Schwanenberger, lui procura la victoire sur ses rivaux, et la place lui fut donnée. Reichardt continua d'imiter la manière de Graun et celle de Hasse, dans les opéras italiens qu'il fit représenter au théâtre

de Frédéric. Il établit aussi à Berlin un concert spirituel où il faisait exécuter les compositions de Jomelli, Majo, Sacchini, Piccinni, et d'autres compositeurs de l'école moderne de l'Italie, dont les ouvrages étaient inconnus à Berlin. Dans le cours de l'année 1782 il fit un voyage, ou plutôt une course, en Italie; car n'ayant pas obtenu de congé du roi, il dut se hâter et retourner rapidement à Berlin. En 1785, il se rendit à Londres et y fit exécuter *la Passion*, oratorio de Métastase dont il avait composé la musique, des psaumes et des scènes italiennes. Après quelques mois de séjour en cette ville, Reichardt alla à Paris, et fit entendre les mêmes compositions avec succès au concert spirituel. La direction de l'Académie royale de musique lui proposa de mettre en musique les opéras de *Tamerlan*, par Morel, et de *Panthée*, par Berquin : il emporta ces livrets à Berlin, et l'année suivante il retourna à Paris avec le *Tamerlan* terminé, et une partie de la partition de *Panthée*. Pendant qu'on était occupé des répétitions du premier de ces opéras, et que Reichardt se préparait à se rendre à Fontainebleau, où la reine l'avait appelé, Frédéric II mourut, et le compositeur fut obligé de partir en toute hâte pour Berlin, où l'appelait la nécessité d'écrire une cantate funèbre pour les funérailles du roi.

L'avénement de Frédéric-Guillaume II marqua le commencement de l'époque la plus brillante de la musique à Berlin. L'ancien orchestre de Frédéric fut réuni à celui du prince qui venait de monter sur le trône : Reichardt en eut la direction et y attira les artistes les plus renommés de l'Europe. Bientôt on y vit briller les deux Duport, Vachon, Ritter, Türschmidt, Palsa, Bœhr, et plusieurs autres talens remarquables déjà celèbres, ou qui n'étaient qu'à l'aurore de leur carrière, Reichardt, en homme habile, abandonna son ancien style, et consultant le goût du nouveau monarque, se mit à étudier et imiter la manière de Gluck dans le récitatif, et celle de Piccinni dans les airs. Ses opéras intitulés *Andromeda*, *Protesilao*, *Brenno* et *l'Olimpiade* sont écrits dans ce style mixte. Dans le même temps il composa pour le théâtre national de *Kœnigstadt* des opéras et des mélodrames. Chargé par le roi d'aller en Italie à la recherche de bons chanteurs pour le théâtre de Potsdam, il arriva à Rome, en 1790, quelques jours avant la semaine sainte, et put entendre la parfaite exécution des chantres de la chapelle Sixtine. De là, il alla à Naples, et revint en hâte à Berlin, rappelé par les devoirs de sa place. Les fatigues de ce voyage lui occasionnèrent une maladie grave qui l'empêcha de finir son *Olimpiade*, destiné pour l'ouverture du carnaval. Cet opéra ne fut joué qu'aux noces des deux princesses de Prusse avec le duc d'York et avec le prince d'Orange, devenu roi des Pays-Bas, vingt-trois ans après.

Déjà depuis le retour de Reichardt de son voyage d'Italie, des mécontentemens du roi contre lui s'étaient fait apercevoir : les motifs de cette fâcheuse disposition du monarque à l'égard de son maître de chapelle n'ont pas été connus; mais par ce qui advint dans la suite, il y a lieu de croire que d'imprudentes paroles relatives à la révolution française, alors flagrante, en furent la cause. Ces mécontentemens devinrent si marqués au commencement de 1791, que Reichardt offrit sa démission; mais elle fut refusée. En considération de la nécessité de rétablir sa santé, alléguée par le compositeur, il lui fut seulement accordé un congé de trois années, avec la permission de les passer dans une maison de campagne qu'il possédait à Giebichenstein, près de Halle, vers les frontières de la Saxe, et pendant ce temps la totalité de son traitement lui fut conservée. Reichardt ne quitta cette retraite que pour aller à Berlin mettre en scène son *Olimpiade*; mais il y retourna bientôt, et refusa de se charger de la

composition d'un opéra nouveau pour le carnaval suivant. Profitant du loisir qu'il trouvait dans sa paisible habitation, il conçut, avec ses amis Kunzen et Spazier, le plan d'un journal ou écrit périodique sur la musique, qui commença à paraître au mois de janvier 1792, par numéros d'une feuille, sous le titre de *Musikalisches Wœchenblatt* (Gazette musicale hebdomadaire); mais au mois de juillet de la même année ce journal prit la forme d'un recueil mensuel et parut sous le titre de *Musikalische Monathschrift*. Les tristes résultats de la campagne des troupes prussiennes en Champagne décida les éditeurs de ce recueil à cesser leur publication, qui a été réunie en un volume, intitulé *Studien für Tonkunstler und Musik freunde* (Études pour les musiciens et les amateurs de musique). Pendant cette même année 1792 Reichardt avait fait un troisième voyage à Paris. De retour dans sa retraite de Giebichenstein il mit en ordre ses notes et ses souvenirs sur ce voyage, et laissa percer des sentimens favorables à la révolution française dans des lettres confidentielles qui furent rendues publiques. Cette imprudence, singulière de la part d'un homme qui avait fait en d'autres circonstances preuve d'adresse et de circonspection, acheva de le perdre dans l'esprit de Frédéric-Guillaume, et lui fit donner sa démission avant l'expiration du terme de son congé.

Reichardt se retira à Hambourg, et y publia un écrit périodique intitulé *La France*, qui obtint un brillant succès. Avant de se fixer dans cette ville, il avait fait au mois d'août 1793 un voyage à Stockholm; mais il y resta peu de temps, car au mois de novembre de la même année, il était déjà de retour à Hambourg. Il s'y maria en secondes noces, ayant perdu sa première femme en 1783; puis il vécut avec sa famille dans un pavillon attenant au moulin du village d'Ottenhausen, près d'Altona. C'est là qu'il rédigea son journal politique jusqu'au mois d'août 1795. Ayant obtenu à cette époque l'autorisation de retourner à sa maison de Giebichenstein, il s'y rendit; mais il continua de garder, comme artiste, le silence qu'il semblait s'être imposé depuis le commencement de 1793; car même après que le roi eut paru vouloir lui rendre ses bonnes grâces, en lui accordant en 1796 le titre d'inspecteur des salines de Halle, avec un traitement de 1500 écus, il ne publia rien de ses ouvrages, et ne voulut point écrire pour le théâtre.

La mort de Frédéric-Guillaume II, arrivée le 17 novembre 1797, vint changer la situation de Reichardt : il reparut à Berlin au commencement de 1798, et y fit représenter son *Brennus,* grand opéra, avec un brillant succès, et fit exécuter sa cantate funèbre pour la commémoration de Frédéric II. Chargé de nouveau de la direction de la musique au théâtre royal, il y donna, pour la fête du couronnement du nouveau roi, *l'Ile sonnante*, opéra-comique considéré comme un de ses meilleurs ouvrages. Au commencement de l'année 1800 il mit aussi en vogue le vaudeville musical allemand qu'il avait inventé, et auquel il donna le nom de *Liederspiel*. L'ouvrage qu'il écrivit pour modèle des pièces de ce genre a pour titre *Amour et Fidélité;* il fut suivi de *l'Art et l'Amour :* tous deux obtinrent du succès. Son grand opéra intitulé *Rosemonde* vint, au commencement de 1801, mettre le comble à la faveur dont il jouissait près des habitans de Berlin. Le roi de Prusse fut si satisfait de cet ouvrage, qu'il accorda au compositeur une gratification de 1500 écus, et porta son traitement d'inspecteur des salines à 2300 thalers (environ 9000 francs).

Au mois d'octobre 1802 Reichardt fit un nouveau voyage à Paris; les savans et les artistes l'y accueillirent avec distinction : il y fut présenté au premier consul, et la quatrième classe de l'Institut de France l'admit au nombre de ses correspondans. De retour à Giebichenstein dans

l'été de 1803, il y reçut le brevet de membre de l'Académie de Stockholm. L'esprit d'observation dont il fit preuve dans ses *Lettres confidentielles écrites pendant un voyage à Paris, dans les années* 1802 *et* 1803, procura à cet ouvrage un succès de vogue. L'invasion de la Saxe par l'armée française, en 1806, obligea Reichardt à se retirer dans le nord de l'Allemagne, et pendant près d'une année il vécut à Dantzick, Kœnigsberg et Memel. Les événemens qui en furent la suite le privèrent de ses emplois et de ses revenus, et il ne trouva de ressource que dans la place de directeur du théâtre royal de Cassel, qui lui fut offerte par le roi de Westphalie. Il y composa un opéra français intitulé *l'Heureux Naufrage*, et quelques divertissemens dramatiques. Dans un voyage qu'il fit à Vienne en 1808 pour y engager des chanteurs italiens, il composa *Bradamante*, grand opéra de Collin, et reçut des offres avantageuses pour s'y fixer; mais il préféra retourner à Cassel. Cependant la guerre qui éclata dans l'année suivante entre l'Autriche et la France lui faisant craindre de nouvelles dévastations pour sa propriété de Giebichenstein, il s'y retira après avoir donné sa démission, et s'y livra à la rédaction de ses *Lettres confidentielles sur Vienne*, qui parurent en 1810. On ignore le motif qui le décida à faire imprimer cet ouvrage à Amsterdam. Reichardt mourut dans sa maison près de Halle, le 27 juin 1814, à l'âge de soixante-deux ans. Il avait été marié deux fois : sa première femme (Julie Reichardt), née à Berlin en 1752, était fille du célèbre violoniste François Benda. La seconde femme de Reichardt était fille d'un négociant de Hambourg : sa dot fut employée par le compositeur à l'acquisition d'une terre dans le Holstein.

Considéré comme compositeur, Reichardt ne peut être classé parmi les artistes de génie, car il ne sut qu'imiter avec adresse et arranger avec goût. Sa musique de théâtre ne manque ni d'agrément dans la mélodie, ni même de force dramatique dans la déclamation ; mais on n'y trouve point de ces nouveautés, de ces hardiesses qui décèlent l'invention. Son harmonie est assez pure, quoiqu'il n'eût fait que des études incomplètes dans l'art d'écrire; mais il appartient plus à l'ancienne école mixte allemande de Graun et de Hasse qu'à celle des nouveautés trouvées par Mozart. Ses modulations sont aussi trop informes. Dans la musique instrumentale, il n'eut de succès que jusqu'en 1790. Les transformations qui s'opérèrent vers cette époque dans cette partie de l'art firent bientôt vieillir ses productions en ce genre.

Comme écrivain sur la musique, Reichardt ne s'est distingué que comme critique et comme historien de l'art de son temps. Homme d'esprit et d'expérience; ayant lu beaucoup de musique, comparé les productions d'époques et de pays différens, connu beaucoup d'artistes de mérite et recueilli une multitude d'anecdotes sur leur personne et leurs travaux, il réunissait toutes les qualités nécessaires pour écrire avec succès des analyses de compositions, et des mémoires contemporains; mais dans les questions sérieuses et fondamentales, il manquait également de savoir et de profondeur. On peut dire de lui qu'il fut *littérateur musicien* plutôt que *musicien savant*.

Les productions de cet artiste estimable se divisent en écrits spéciaux sur la musique, ou dans lesquels il a traité accidentellement de cet art, en opéras et mélodrames, en musique instrumentale, enfin musique vocale pour l'église, le concert ou la chambre. On y compte environ cent quatre-vingts œuvres imprimées ou manuscrites. En voici la liste : I. ÉCRITS RELATIFS A LA MUSIQUE. 1° *Musikalisches Kunstmagazin* (Magasin de l'art musical), Berlin, 1782-1791, huit numéros formant 2 volumes in-folio. Les livraisons de cet écrit qui devait être périodique, parurent à des époques indéterminées. Il contient des notices historiques

sur l'art et les artistes, et des morceaux de musique vocale et instrumentale des compositeurs célèbres anciens et modernes, ou de l'auteur du recueil. 2° *Geist des musikalischen Kunstmagazins von Johann Friedrick Reichardt. Herausgegeben von J. A.* (Esprit du magasin de l'art musical de J.-F. Reichardt, publié par J. A.), Berlin, Ungher, 1791, in-8° de XII et 195 pages. Ce volume renferme le texte de l'ouvrage précédent, sans les morceaux de musique. Il paraît que Reichardt fut mécontent de cette publication, car deux ans après il en fit paraître une autre édition intitulée : *Geist des musikalischen Kunstmagazins, nach einem vom Verfasser durchcorrigirten und mit Zusœtzen vermehrten Exemplare des Kunstmagazins. Herausgegeben von J. A.* (Esprit du magasin de l'art musical, d'après un exemplaire corrigé par l'auteur et augmenté d'additions, etc.), Berlin, 1793, in-8°. 3° *Studien für Tonkünstler und Musikfreunde. Eine historisch-kritische Zeitschrift für Jahr* 1792, *in zwei Theilen herausgegeben von F.-A. Kunzen und J.-F. Reichardt* (Études pour les musiciens et les amateurs de musique; écrit périodique historique et critique pour l'année 1792, publié en 2 parties par F.-A. Kunzen et J.-F. Reichardt), Berlin, 1793, 1 vol. in-4°. La première partie de ce journal de musique a pour titre : *Musikalisches-Wœchenblatt* (Gazette musicale hebdomadaire), et la seconde : *Musikalisches Monathschrift* (Écrit musical mensuel). 4° *Berlinische musikalische Zeitung* (Gazette musicale de Berlin), Berlin et Oranienbourg, chez Frœhlich, 1805-1806, 1 volume in-4°. La publication de ce journal fut arrêtée par les événemens de la guerre de Prusse, en 1806. 5° *Musikalischer Almanach mit* 12 *neuen Liedern* (Almanach musical avec 12 chansons nouvelles), Berlin, Ungher, 1796, petit in-12. Cet opuscule, écrit par Reichardt dans sa retraite de Giebichenstein, pendant sa disgrâce, contient un calendrier où chaque jour indique la naissance d'un compositeur, d'un chanteur, d'un instrumentiste célèbres, ou d'un écrivain sur la musique, et des articles biographiques où l'auteur essaie de caractériser le mérite de quelques-uns de ces artistes et savans. 6° *Ueber die deutsche Komische Oper nebst einem Anhange eines freundschaftlichen Briefes über die musikalisches Poesie* (Sur l'opéra-comique allemand, suivi d'une lettre confidentielle sur la poésie musicale), Hambourg, 1774, petit in-8° de 124 pages. 7° *Ueber die Pflichten des Ripien-Violonisten* (Sur les devoirs (qualités nécessaires) d'un violoniste d'orchestre), Berlin et Leipsick, 1776, in-8° de 92 pages. Ce petit écrit renferme des conseils pour les violonistes sur le son, le maniement de l'archet, le doigter, les nuances, la mesure, etc. 8° *Georg-Friedrich Hœndel's Jugend* (Jeunesse de George-Frédéric Handel), Berlin, 1785, in-8° de 30 pages. 9° *An das musikalische Publicum, seine franzœsische Opern Tamerlan und Panthée betreffend* (Au public musical concernant les opéras français *Tamerlan* et *Panthée*), Hambourg, 1787, in-8° de 55 pages. Reichardt y rend compte des circonstances qui ont empêché la représentation de ces ouvrages. 10° *Briefe eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend* (Lettres d'un voyageur observateur, concernant la musique), Francfort et Leipsick, 1774, 1re partie, in-8° de 184 pages. 2me *idem*, 1776, in-8° de 134 pages. 11° *Schreiben über die Berlinische Musik an den Herrn L.-V. Sch. in M. Eine Beilage zu dem ersten Theile der Briefe eines aufmerksamen Reisenden*, etc. (Lettre à M. L. de Sch. à M.; supplément à la première partie des Lettres d'un voyageur observateur, qui concerne particulièrement les musiciens de Berlin), Hambourg, 1775, in-8° de 32 pages. 12° *Vertraute Briefe aus Paris geschreiben in den Jahren* 1802 *und* 1803

(Lettres confidentielles écrites de Paris dans les années 1802 et 1803), Hambourg, 1804. 1re partie in-8° de 492 pages; 2me *idem*, in-8° de 422 pages; 3me *idem*, 1805, in-8° de 390 pages. Cet ouvrage eut tant de succès, qu'on dut réimprimer les deux premiers volumes en 1805. Il renferme beaucoup de renseignemens sur la musique française et sur les musiciens qui vivaient à Paris à cette époque. A l'égard des Lettres confidentielles écrites de Paris en 1792 et publiées en 2 volumes, citées par Choron et Fayolle, et par quelques autres biographes français, je n'en trouve pas plus d'indication dans les catalogues allemands et dans le Lexique biographique de Kayser, que du Voyage musical en Allemagne, en Angleterre et en France qui, suivant l'ancien Lexique des musiciens de Gerber, aurait été publié en trois volumes dans l'année 1787. 13° *Vertraute Briefe geschreiben auf einer Reise nach Wien und den Oesterreichischen Staaten zu Ende des Jahres* 1808 *und zu Anfang* 1809 (Lettres confidentielles écrites pendant un voyage à Vienne et dans les États autrichiens vers la fin de l'année 1808 et au commencement de 1809), Amsterdam, 1810, 2 volumes in-8°. Ces lettres renferment de très-bonnes observations sur la situation de la musique dans le midi de l'Allemagne à cette époque. 14° *Leben des berühmten Tonkunstlers Heinrich Wilhelm Gulden nachher genannt Guglielmo Enrico Fiorino* (Vie du célèbre musicien Henri-Guillaume Gulden, précédemment appelé Guillaume-Henri Fiorino), Berlin, A. Mylius, 1779, in-8° de 258 pages, 1re partie. Sans nom d'auteur. Cet ouvrage est un roman d'éducation musicale dont la première partie eut si peu de succès, que Reichardt ne fit point paraître les autres. 15° Beaucoup de morceaux détachés sur diverses parties de la musique dans des journaux de littérature ou de musique, entre autres dans les *Archives du Temps, de Berlin*, juin et octobre 1795; dans la Gazette musicale de Berlin publiée par Spazier, en 1793 et 1794; dans le journal intitulé *l'Allemagne*, et dans le *Lycée des beaux-arts*, Berlin, 1797; dans la *Gazette littéraire de Berlin*, et dans la *Bibliothèque allemande universelle*; enfin, dans la Gazette musicale de Leipsick, où l'on trouve particulièrement un très-bon article biographique sur le maître de chapelle Schulz (tome 3). Reichardt a aussi donné sa biographie détaillée dans la Gazette musicale de Berlin (année 1805, nos 55, 56, 65, 66, 71, 78, 79, 82, 84 et 89). Il a été l'éditeur de la troisième édition de la Méthode de violon de Lœblein (*voyez* ce nom), publiée à Jéna, en 1797, in-4°, avec des additions. Ses écrits politiques et littéraires sont : 16° *La France*, journal publié à Hambourg en 1793 et 1794. 17° Lettre au comte de Mirabeau sur Lavater, Hambourg, 1786, in-8°. 18° Napoléon et le peuple français (en allemand), Hambourg, Campe, 1804, in-8°. II. COMPOSITIONS DRAMATIQUES. 19. *Hanschen und Gretchen* (d'après *Rose* et *Colas*), opéra-comique, imprimé à Riga, en partition pour le piano, 1772. 20° *La Lanterne magique de l'amour*, opéra-comique, *ibid.*, 1773. 21° *Le Bûcheron*, opéra-comique en un acte (en allemand), représenté en 1775, resté en manuscrit. 22° *Le Sesse galanti*, opéra bouffe italien, à Potsdam, 1775, en manuscrit, en trois actes. 23° *La Gioia dopo il duolo*, cantate théâtrale en deux actes, à Berlin, 1776. 24° *Ariencisia*, opéra italien en trois actes, *ibid.*, 1778. 25° *Andromeda*, opéra sérieux en trois actes, *ib.*, 1778. 26° *Protesilao*, idem, ibid., 1779. 27° *Ino*, duodrame imprimé à Leipsick en partition pour le piano, 1779. 28° *Procris et Céphale*, duodrame, *ibid.*, 1780. 29° *Ariane et Naxos*, cantate dramatique de Gerstemberg (en allemand), gravée en partition, Leipsick, 1780. 30° *L'Amour seul rend heureux*, opéra allemand en trois actes, à Dessau, 1781. 31° *Tamerlan*,

opéra français en quatre actes, 1785, non représenté; puis traduit en allemand et joué au théâtre de Kœnigstadt, à Berlin, en 1799. 32° *Panthée*, grand opéra français, en quatre actes, 1786. 33° *Brenno,* opéra sérieux italien, en 1787, à Berlin. 34° *Claudine de Villa bella,* opéra allemand en trois actes, de Gœthe, 1788. 35° Ouverture, entr'actes et chants pour *Egmont*, tragédie de Gœthe, 1790. 36° *Lilla*, opéra-comique (allemand) en un acte, de Gœthe, 1790. 37° *L'Olimpiade*, opéra sérieux, en italien, 1790. 38° *Ervin et Elmire*, opéra-comique allemand de Gœthe, en deux actes, 1790, imprimé en partition pour le piano à Berlin, 1793. 39° Ouverture, chœurs et ballets pour *Macbeth*, de Shakspeare, traduit par Burger. 40° *L'Ile Sonnante ou des Esprits,* opéra-comique allemand de Gotter, en 1799. 41° *Rosamunda,* grand opéra italien, en trois actes, au théâtre royal de Berlin, 1801. 42° *Amour et Fidélité,* Liederspiel, au théâtre de Kœnigstadt, à Berlin, 1801. 43° *Jery et Bately*, opéra-comique (allemand), de Gœthe, écrit en 1790, et représenté en 1801. 44° *L'Art et l'Amour,* Liederspiel, au théâtre de Kœnigstadt, 1802. 45° Ouverture, marche et chœurs pour *Les Croisés*, mélodrame de Kotzebue, 1809. 46° *Le Château enchanté,* opéra en trois actes, de Kotzebue, 1802. 47° *La mort d'Hercule,* monodrame, d'après Sophocle, à Berlin, 1804. 48° *L'heureux Naufrage,* opéra-comique français, en un acte, à Cassel, 1808. 49° *Bradamante,* opéra allemand en quatre actes, à Vienne, en 1808. Des morceaux détachés de ces divers ouvrages ont été gravés avec accompagnement de piano. III. MUSIQUE RELIGIEUSE. 50° *La Passione,* oratorio de Métastase, en 1785; exécuté à Londres et à Paris. 51° *Cantus lugubris in obitum Frederici Magni*, Paris, 1787; gravé en grande partition, in-fol. 52° *Te Deum* pour le couronnement de Frédéric-Guillaume II, 1786. 53° *Te Deum* pour la paix générale, 1809. 54° Le psaume 145, sur la traduction allemande de Mendelsohn, avec chœur et orchestre; écrit en 1784, imprimé en partition, 1792. 55° Le psaume 65, en partition, à Leipsick, chez Kühnel. 56° *La Résurrection,* oratorio à 4 voix, 2 chœurs et orchestre, écrit en 1785; en manuscrit. 57° Ode funèbre sur le Christ en croix, en manuscrit. 58° Choral : *Wohin mein Auge,* etc., à 4 voix et orchestre. 59° Hymne du matin, de Milton, à 4 voix et orchestre, Leipsick, Hofmeister. 60° Cantate religieuse: *Lusst den Erhalter*, en partition manuscrite. IV. MUSIQUE VOCALE DE CONCERT ET DE CHAMBRE. 61° *Éloge de la musique*, cantate avec orchestre, en manuscrit. 62° *Le Mois de mai,* cantate de Ramler, pour ténor et orchestre, *idem*. 63° *Éloge de Handel*, cantate allemande, composée à Londres, en 1785. 64° *Il Consiglio*, cantate de Métastase, 1788. 65° *Amor timido*, idem, 1788. 66° Cantate sur le rétablissement du prince de Prusse, 1789. 67° Deux odes de Frédéric le Grand, à 4 voix et orchestre, gravées en partition réduite pour le piano, Berlin, 1800. 68° Cantates et chansons italiennes et allemandes, Berlin, 1775. 69° Chansons de Gœthe, Burger, Voss et Spickmann, avec accompagnement de piano, 2me recueil, *idem,* 1780. 70° Odes et chansons de Herder, Gœthe, etc.; 3me recueil, *ib.,* 1781. 71° Chansons de Klesl, Uz, Hagedorn, etc.; 4me recueil, *ibid.,* 1782. 72° Chansons de Gleim et de Jacobi; 5me recueil, *ibid.*, 1783. 73° Chansons pour les enfans, 6me recueil, Wolfenbuttel, 1786. 74° *Cæcilia*, recueil de cantiques, hymnes, airs, duos, trios, quatuors et chœurs, 4 suites, Berlin, 1790-1792. 74° (*bis*) Poésies lyriques de Schiller, à voix seule et piano. 1re et 2me parties, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 74° (*ter*) Six canzonettes italiennes et six romances françaises, Paris, Érard. V. MUSIQUE INSTRUMENTALE. 75° Six sonates pour le clavecin, Berlin, 1771. 76° Onze concer-

tos, *idem*, Amsterdam, 1774. 77° Concerto, *idem*, Riga, 1773. 78° Onze sonates, *idem*, Berlin, 1776. 79° Concerto, *idem*, Leipsick, 1777. 80° Onze sonates pour clavecin et violon, Amsterdam, 1777. 81° Deux *idem* pour clavecin; violon, alto et basse, Amsterdam, 1782. 82° Sonate pour clavecin et flûte, Berlin, 1787. 83° Quintette pour piano, 2 flûtes et 2 cors, Paris. 84° Grande sonate pour piano seul, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 85° Six rondeaux pour piano seul, Zerbst. 86° Symphonies pour orchestre, nos 1, 2, 3, 4, 5 et 6, Berlin, Rellstab, et Offenbach, André. 87° Concerto pour violon et orchestre, Riga, 1773. 88° Symphonie concertante pour 2 violons, alto, violoncelle et orchestre, Leipsick, Hartknock. 89° Six trios pour deux violons et violoncelle, Offenbach, André.

REICHARDT (JULIENNE), première femme du précédent, naquit à Berlin, en 1752. Fille du célèbre violoniste F. Benda, elle reçut la plus belle éducation musicale, et devint une des cantatrices les plus distinguées de l'Allemagne, pianiste habile, et compositeur agréable. En 1776, elle épousa Reichardt, dont les conseils achevèrent de développer son talent. On lui doit plusieurs mélodies avec accompagnement de clavecin qui ont été publiées dans les recueils de son temps. Elle a aussi fait imprimer de sa composition : 1° Six sonates pour le clavecin, Hambourg, Campe, 1782, in-4°. 2° Chansons allemandes, avec accompagnement de clavecin, *ibid.* Mme Reichardt mourut à la fleur de l'âge, le 9 mai 1783.

REICHARDT (LOUISE), fille des précédents, naquit à Berlin en 1788, et se livra dès ses premières années à l'étude du piano et de la composition. Après la mort de son père, elle se retira à Hambourg, où elle mourut le 17 novembre 1826, à l'âge de trente-huit ans. On a gravé de sa composition : 1° Cantiques spirituels (en allemand), à plusieurs voix sans accompagnement, ou à voix seule avec acc. de piano, Hambourg, Cranz. 2° Chansons spirituelles des meilleurs poètes allemands, pour deux voix de soprano et deux contraltos, *ibid.* 3° Douze chants à voix seule, avec accompagnement de piano, op. 3, Hambourg, Bœhme. 4° Six chansons de Novalis, op. 4, *ibid.* 5° Sept chants romantiques de Tieck, op. 5, *ibid.* 6° Six chansons, op. 6, *ibid.* 7° Six *idem*, op. 7, *ibid.* 8° Six *idem*, op. 8, Hambourg, Cranz. Six recueils de ces mélodies ont été réimprimées à Breslau, chez Leuckardt.

REICHARDT (GUSTAVE), né en 1797, est fils d'un prédicateur de Stralsund, qui montra pendant toute sa vie beaucoup de zèle pour les progrès de la musique dans la Poméranie. Chacun de ses sept enfans avait appris à jouer d'un instrument, en sorte que ce digne pasteur pouvait faire exécuter chez lui les compositions les plus difficiles par son orchestre de famille. Destiné à l'étude de la théologie, le jeune Reichardt fut envoyé au collége de Greisswalde, puis suivit les cours de l'université de cette ville. En 1818 il alla continuer ses études à l'université de Berlin, et devint élève de Bernard Klein pour la théorie de la composition. Déjà il se faisait remarquer par son habileté dans le chant, sur le violon et sur le piano. Admis dans des sociétés de chant de cette ville, il y prit tant de goût pour la musique, qu'il abandonna la théologie pour cet art, en 1819, et bientôt après en donna des leçons. Depuis lors il a continué cette profession. On a gravé de sa composition : 1° Pièces instructives en forme de sonate pour le piano à quatre mains, op. 4, Hanovre, Bachmann. 2° Six chansons de table pour quatre voix d'hommes, op. 5, Berlin, Laue. 3° Six *idem*, op. 7 ; six *id.*, op. 8 ; six *idem*, op. 12, Leipsick, Hofmeister. 4° Chansons populaires pour soprano, contralto, ténor et basse, op. 9 et 11. *ib.* 5° Chansons allemandes à voix seule, avec accompagnement de piano, op. 6 et 10, *ibid.*

REICHE (GODEFROI), premier musicien de ville, à Leipsick, né à Weissenfels, le 5 février 1667, fut le plus habile virtuose de son temps sur la trompette. Il a publié de sa composition vingt-quatre morceaux pour un cornet et trois trombones, sous le titre de *Quatricinia*, qui parurent en 1696, in-4°. Reiche vivait encore en 1717, car Hausmann a gravé son portrait dans cette même année.

REICHELT (F.-G.), professeur de musique à Hambourg, fut d'abord commis dans le magasin de musique de Westphal, dans cette ville. On a gravé sous son nom des pièces d'harmonie pour des instrumens à vent, des airs de danses, des divertissemens et d'autres petites pièces pour le piano. Il a aussi publié une critique de l'enseignement de la musique, d'après le système de Buchholtz, sous ce titre : *Musikalischer Querstrich mitten durch des Herrn J.-G.-B. Unterricht*, etc. (Barre musicale oblique mise à travers l'enseignement musical de M. J.-G. B.), Hambourg, 1784, in-4° de 16 pages. Reichelt est mort à Hambourg, en 1798.

REICHERT (....), musicien allemand au service du comte de Bruhl, à Dresde, vers le milieu du dix-huitième siècle, a composé la musique d'un intermède représenté dans cette ville, en 1755, sous ce titre : *Il Giuocatore e la Bachettona*.

REICHMANN (JACQUES), né à Kemberg, dans la première moitié du dix-septième siècle, fut adjoint de la faculté de philosophie, à Wittenberg, puis recteur à Torgau, où il mourut en 1689. Il a fait imprimer une thèse intitulée : *De Echo*, Wittenberg, 1655, in-4°.

REICHWEIN (JEAN-GEORGE), maître de chapelle à la cathédrale de Ratisbonne, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il a fait imprimer de sa composition : 1° *Deliciæ sacræ, sive missæ tres breves a quatuor vocibus concert. 2 violinis ad libit. et 4 ripien. cum b. c. nec non psalmi II ab 1, 2, 3 et 4 voc. cum et sine violinis ac ripienis*, Ratisbonne, 1685, in-fol. 2° *Sacra Thymiamata, id est Offertoria per festa anni majora a 4 vel 5 vocibus concertantibus et 5 instrumentis*, Ratisbonne, 1688.

REIFFENBERG (FRÉDÉRIC-AUGUSTE-FERDINAND-THOMAS, baron de), conservateur de la bibliothèque royale de Belgique, né d'une ancienne famille de la Franconie, le 14 novembre 1795, est un des plus féconds et spirituels polygraphes de l'époque actuelle. Ancien élève de l'école normale de Paris, il embrassa la carrière militaire en 1814, et obtint le grade d'officier d'état-major dans l'armée belge : mais bientôt dégoûté d'un état si peu fait pour la tournure de son esprit et la direction de ses études, il donna sa démission, et fut successivement conservateur de la bibliothèque des ducs de Bourgogne, à Bruxelles, professeur de philosophie à l'université de Louvain, puis professeur d'histoire à l'université de Liége, et enfin conservateur de la bibliothèque royale à Bruxelles, où il est actuellement. M. de Reiffenberg est chevalier de plusieurs ordres, correspondant de l'Institut, membre de l'Académie de Bruxelles et d'un grand nombre d'académies et de sociétés littéraires; enfin, secrétaire de la commission d'histoire de la Belgique. La liste des nombreux ouvrages de M. de Reiffenberg n'appartient point à cette biographie spéciale; mais j'y dois citer un écrit relatif à la musique qu'il a publié sous ce titre : *Lettre à M. Fétis, directeur du Conservatoire de Bruxelles, sur quelques particularités de l'histoire musicale de la Belgique*, Bruxelles, 1834, in-8°. Cet écrit a paru d'abord dans le journal littéraire intitulé: *Revue encyclopédique belge* (octobre 1833) : il a été réimprimé, avec quelques changemens, à la fin du deuxième volume d'un recueil de nouvelles du même auteur dont le titre est : *Le Dimanche, récits de Marsilius Brunck, docteur en philosophie de l'u-*

niversité de Heidelberg, Bruxelles, Hauman, 1834, 2 volumes in-18.

REIMANN (MATHIEU), docteur en droit et conseiller de l'empereur Rodolphe II, naquit à Lowemberg en 1544. Il est vraisemblable, par le titre de ses ouvrages, qu'il fut habile sur le luth. On connaît sous son nom les compositions suivantes : 1° *Noctes musicæ*, Leipsick, 1598, in-fol. 2° *Cithara sacra psalmodiæ Davidis ad usum testudinis accomodata*, Cologne, 1613, in-4°. Reimann mourut le 21 octobre 1597 : les publications de ses ouvrages sont conséquemment posthumes.

REIMANN (JEAN-BALTHAZAR), né à Breslau le 14 juin 1702, fit voir de bonne heure d'heureuses dispositions pour la musique. Pendant environ dix années il reçut des leçons de Gürtler, Sturm et Willisch, chantres à Breslau. L'orgue devint l'objet de ses études spéciales, et bientôt on le compta au nombre des bons organistes de son temps. Après avoir occupé la place de chantre à Neustadt, il obtint, en 1726, celle d'organiste de Ste-Marie-Madeleine à Breslau. Trois ans après ayant été appelé à Hirschberg, pour la réception du nouvel orgue construit par Rœder, de Berlin, son talent y parut avec tant d'avantages, qu'il y fut nommé organiste par acclamations. Quelque temps après, il fit un voyage à Leipsick, dans le but d'y entendre Jean-Sébastien Bach, qui depuis lors devint son modèle. Il mourut à Hirschberg, en 1749, à l'âge de quarante-sept ans. On a imprimé de sa composition : 1° Cantate sur la mort de l'empereur Charles VI, Hirschberg, 1740. 2° Recueil de cantiques anciens et nouveaux, *ibid.*, 1747, in-4° oblong. Ce recueil contient 362 mélodies.

REIME (HENRI-GOTTLIEB), savant allemand, n'est connu que par une dissertation sur une expression hébraïque qu'on croit être relative à la musique. Ugolini l'a insérée dans son Trésor des antiquités sacrées, sous ce titre : *Dissertatio de voce* SELA (Thesaur. antiq. sacr., t. 32, p. 727). H.-J. Bytemeister, professeur et docteur de théologie à Helmstadt, a fait une réfutation de la dissertation de Reime; Ugolini l'a aussi insérée dans sa collection (tome 32, page 731).

REIMMANN (JACQUES-FRÉDÉRIC), savant bibliographe, né le 22 janvier 1668, à Grœningen, près de Halberstadt, fit ses études à l'université de Jéna ; puis fut successivement instituteur à Halberstadt, premier pasteur à Ermsleben, bibliothécaire du chapitre à Magdebourg en 1714, et enfin pasteur à Hildesheim, où il mourut le 1er février 1743. Au nombre de ses ouvrages, on en remarque un qui a pour titre : *Versuch einer Einleitung in die Historiam Litterariam der Teutschen* (Essai d'une introduction à l'histoire littéraire des Allemands), Halle, 1708-1713, 6 volumes in-8°. Il y traite, au premier et au troisième volume des écrivains et de la littérature de la musique, de l'histoire de cet art, et de la solmisation.

REIN (JEAN-BALTHAZAR), musicien à Altona, vers le milieu du dix-huitième siècle, mourut en cette ville le 24 août 1794. Il a fait imprimer un livre choral à quatre parties, sous ce titre : *Vierstimmige Choralbuch, worin alle Melodien der Schleswich-Holstein*. Altona, 1755, in-4°.

REINA (SIXTE), religieux minorite, maître de chapelle de l'église Sainte-Marie et Saint-François de Milan, naquit à Sarano, dans le Milanais, au commencement du dix-septième siècle. On a imprimé des psaumes de sa composition, à Milan, en 1653.

REINAGLE (JOSEPH), fils d'un professeur de musique allemand, est né à Portsmouth, en 1762. Destiné à la marine, il fut d'abord mis sur un vaisseau, puis envoyé en apprentissage chez un joaillier à Édimbourg ; enfin il reçut de son père des leçons de musique. Entré ensuite comme trompette dans la maison du roi, il devint habile sur son instrument ; mais plus tard sa santé l'obligea à l'abandonner

pour le violoncelle. Pendant quelques années il a été directeur du concert à Édimbourg, mais en 1789 il s'établit en Irlande sous la protection de lord Westmoreland, alors lord lieutenant de ce pays. Après deux années passées à Dublin, il retourna à Londres. Postérieurement il s'est fixé à Oxford, où il est mort en 1836. On a sous le nom de Reinagle : 1° Vingt-quatre leçons progressives pour le clavecin, Londres, 1798. 2° Douze duos progressifs pour le violoncelle, op. 2, Preston. 3° Six *idem*, op. 3, *ibid.* 4° Six *idem*, op. 4. 5° Six *idem*, op. 5. 6° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, *ibid.* Reinagle a aussi composé des concertos de violon et de violoncelle, des ouvertures, et des trios pour 2 violons et violoncelle, qui sont restés en manuscrit.

REINAGLE (HUGUES), frère puîné du précédent, né à Porstmouth, en 1766, fut élève de Crosdill pour le violoncelle, et devint un artiste distingué. Il mourut jeune à Lisbonne, où il était allé pour rétablir sa santé. On a gravé de sa composition : 1° Six solos pour le violoncelle, op. 1, Londres. Preston. 2° Six *idem*, op. 2, *ibid.* 3° Six duos pour deux violoncelles, op. 3, *ibid.*

REINCKE (JEAN-ADAM), ou REINKE. Les Pays-Bas ont vu naître cet organiste célèbre, qui cependant appartient à l'école allemande, parce qu'il puisa dans celle-ci l'instruction qui développa ses talens par la suite : il vit le jour à Deventer, en Overyssel, le 27 avril 1623. Après avoir appris les premiers principes de la musique et du clavicorde dans sa ville natale, il se rendit à Leipsick, puis à Hambourg, où il étudia la manière de Henri Scheidmann (*voyez* ce nom), organiste remarquable. Après la mort de cet artiste, Reinke se mit sur les rangs pour lui succéder, et l'emporta sur tous ses rivaux au concours. Lorsqu'on apprit à Amsterdam que Scheidmann avait cessé de vivre, et que Reinke occupait sa place, un des musiciens les plus habiles de cette ville dit qu'il considérait Reinke comme bien audacieux, ou comme fort habile s'il se montrait digne de succéder à un si grand artiste. Instruit de ces propos, l'organiste du Hambourg envoya à ce musicien un cantique allemand varié, en lui écrivant que ce morceau lui ferait connaître celui qu'il appelait *audacieux*. Plus tard, le musicien hollandais fit un voyage à Hambourg, dans l'intention d'entendre Reinke sur l'orgue : charmé de son habileté, il lui baisa les mains. Le plus grand de tous les organistes, Jean-Sébastien Bach fit deux fois le voyage de Hambourg pour entendre Reinke : à l'époque du dernier voyage, cet artiste distingué était presque centenaire. Bach joua devant lui pendant près de deux heures, dans l'église de Sainte-Catherine : le vieux Reinke lui dit, après l'avoir entendu : *J'ai cru que cet art allait mourir avec moi ; mais je vois que vous le faites revivre.* Le vénérable organiste mourut le 24 novembre 1722, à l'âge de quatre-vingt-dix-neuf ans et sept mois. Il n'a rien publié pour l'orgue, mais ses préludes et ses cantiques variés se trouvent en Allemagne, dans les bibliothèques de plusieurs amateurs. Il y a quelque chose de piquant et d'animé dans le style de cet organiste, qui marque un progrès sensible de l'art : on en retrouve des inspirations dans les œuvres de Bach. Gerber cite de lui des quatuors pour violon imprimés à Hambourg.

REINECCIUS (CHRÉTIEN-FRÉDÉRIC), magister et recteur du gymnase de Eisleben, naquit dans cette ville vers la fin du dix-septième siècle, et y mourut le 24 mars 1739. On a de lui une dissertation intitulée : *Programma de effectibus musices suspectis*, Eisleben, 1729, in-4° de 10 pages.

REINECKE ou REINICKE (CHARLES-LÉOPOLD), né à Dessau, en 1774, fut destiné à la théologie dès son enfance, par son père, musicien de la petite cour d'Anhalt-Dessau ; cependant son goût décidé pour la musique changea la résolution

qu'on avait prise, et il lui fut permis de se livrer à la culture de cet art. Ainsi que beaucoup de musiciens allemands, Reinecke apprit à jouer de plusieurs instrumens, et presque simultanément il prit des leçons de violon, de clarinette, de cor anglais, de basson, de trompette et de trombone. A l'âge de douze ans, il fut mis en apprentissage chez un musicien de ville, nommé Reichardt: il en sortit quatre ans après pour entrer dans le corps des hautboïstes du prince. Dans le même temps, il reçut des leçons de violon du directeur de musique Rust. En 1796, Reinecke fut envoyé à Dresde par le prince d'Anhalt-Dessau, pour y étudier l'harmonie et le contrepoint, sous la direction de Naumann. L'enseignement de celui-ci était purement pratique: il consistait à faire écrire par son élève des morceaux de musique vocale et instrumentale, dont il corrigeait les fautes. Après deux ans de séjour à Dresde, Reinecke retourna à Dessau, et y fut d'abord employé dans l'horchestre de la cour comme bassoniste, puis comme chef de pupitre pour le violon. Le titre de directeur de musique lui fut accordé après la mort de Jacobi: il fit preuve d'habileté dans cette position par les progrès de l'orchestre confié à ses soins. Trois opéras de sa composition (*Adélaïde de Scharffeneck*, *Feodora*, *Perronte et Alfred*) furent représentés avec succès à Dessau, et ajoutèrent à l'estime qu'on avait pour ses talens. Un événement déplorable vint mettre un terme à l'existence heureuse et paisible qu'il avait eue depuis vingt ans. Il s'était rendu à Quedlinbourg pour y entendre l'exécution de l'oratorio de M. Frédéric Schneider, *le Jugement dernier*; au retour de cette excursion, le 13 octobre 1820, les chevaux de la voiture qui le ramenait s'emportèrent et le jetèrent dans un précipice. Grièvement blessé, il fut transporté dans la ville voisine où, après huit jours de souffrances horribles, il mourut à l'âge de quarante-sept ans, le 22 octobre suivant, laissant une veuve et huit enfans dans une situation peu fortunée. Les trois opéras cités précédemment, quelques symphonies restées en manuscrit, des chansons allemandes, et quelques petites pièces instrumentales sont tout ce qu'on connaît de la composition de cet artiste.

REINECKE (J.-P.-R.), professeur de musique à Altona, peut-être fils du précédent, a publié un opuscule élémentaire, sous ce titre: *Vorbereitender Unterricht in der Musik überhaupt und im Pianoforte-Spiel insbesondere*, etc. (Instruction préparatoire pour la musique en général et pour le jeu du piano en particulier, etc.), Altona, C. Aue, 1834, in-8° de 61 pages.

REINER (JACQUES), moine bénédictin, maître de musique de l'abbaye de Weingarten, en Souabe, dans la seconde moitié du seizième siècle, a composé un grand nombre de morceaux de musique sacrée, desquels on a imprimé les suivans: 1° *Cantiones 5 et 6 vocum*, Munich, 1579, in-4°. 2° *Cantiones germanicæ 4 et 5 vocum, et vivæ voci ac musicis instrumentis accomodatæ*, ibid., 1581, in-4°. 3° *Psalmi pœnitentiales 3 vocibus concinnati*, ibid., 1586. 4° *Teutsche und lateinische Lieder mit 3 und 4 Stimmen*, Lauingen, 1593, in-4°. 5° *Cantiones seu motetæ 4 et 5 vocum, adjunct. est Magnificat*, Costnitz, 1593. 6° *Motetæ sacræ 5 et 6 voc.*, Costnitz, 1595. 7° *Cantiones 6, 7, 8 adjunctaque una 10 vocum*, Munich, 1591. 8° *Cantiones 4 vocum*, ibid., 1600. 9° *Sacrarum missarum sex vocum*, lib. I, Dillingen, in-4°, 1604. 10° *Gloriosissimæ Mariæ Virginis Dei genitrix canticum quod vocant magnificat decies octonis vocibus ad octo modos musices compositum una cum duplici antiphona, salve Regina totidem decantanda*, Francfort, 1604, in-4°. 11° *Motettarum sive cantionum sacrarum sex vocum voci et instrumentis accomodatarum*, Augsbourg, 1604. La seconde édition a paru à Dillin-

gen, en 1606, in-4°. 12° *Canticum gloriosissimæ Virginis Mariæ sex vocum,* Dillingen, 1605, in-4°.

REINER (AMBROISE), maître de chapelle de l'archiduc d'Autriche Ferdinand-Charles, vers le milieu du dix-septième siècle, vécut quelque temps à Prague, puis à Inspruck. Il a publié de sa composition : 1° *Motetti a* 2, 3 *e* 4 *voci, con violini,* lib. I, Munich, 1645, in-4°. 2° *Motetti a* 4, 5 *e* 6 *voci con* 2 *violini,* lib. II, *ib.,* 1648. 3° *Motetti a* 8 *voci,* lib, III, *ib.,* 1653. 4° *Salmi a* 8 *voci con violini,* lib. IV, *ibid.,* 1654. 5° *Missæ quinque vocum et trium instrumentorum necessariorum cum aliis tribus ad libitum,* lib. V, Inspruck, M. Wagner, 1655. Ces messes sont curieuses sous le rapport de l'instrumentation : indépendamment de la partie de viole ou d'alto ordinaire, on y trouve trois violes *da braccio* dont la première est écrite avec la clef d'*ut* sur la troisième ligne, la deuxième avec la clef de ténor, et la dernière avec la clef de *fa* sur la quatrième ligne. Dans la cinquième messe, il y a deux cornets écrits comme des parties de clarinettes, basson et trois trombones combinés pour des effets d'une originalité remarquable.

REINER (FÉLIX), né à Eichstadt, en 1732, était fils d'un musicien au service du prince évêque de cette ville. Après avoir étudié les élémens de la musique et du basson sous la direction de son père, il se rendit à Munich, en 1750, et y fut placé dans un régiment d'infanterie, en qualité de bassoniste. Le duc Clément de Bavière, colonel de ce régiment, le prit sous sa protection, et lui fournit les moyens de voyager en Italie. Arrivé à Turin, Reiner y reçut des leçons du célèbre Jérôme Besozzi qui en fit le bassoniste le plus distingué de l'Allemagne à cette époque. Reiner se rendit ensuite à Rome, en 1760, et y excita autant d'étonnement que de plaisir par la perfection et l'expression de son jeu. De retour à Munich, il y entra dans la musique de la cour, et continua d'y développer son talent par une étude constante. Dans les voyages qu'il fit ensuite en Allemagne, en France et en Angleterre, il fut considéré comme l'artiste le plus habile de son temps sur le basson. Il mourut à Munich, en 1782, laissant en manuscrit quelques compositions pour son instrument.

Reiner a eu deux enfans. Sa fille (Euphrosine), née à Munich, le 2 août 1786, commença l'étude de la musique chez Camerloher, maître de chapelle à Freising, puis étudia le chant sous la direction de Raff. Ayant fait un voyage à Paris, elle y fut bien accueillie à la cour, et se livra à l'enseignement du chant. Les événemens de la révolution française l'obligèrent à chercher un réfuge dans un couvent ; mais elle retourna à Paris sous le consulat, et fut chargée de l'enseignement du chant à l'institution impériale d'Écouen, dirigée par Mme Campan. Elle est morte à Saint-Germain, près de Paris, en 1831.

Félix Reiner, fils du célèbre bassoniste, naquit à Freising en 1780, fit ses études musicales à la cathédrale de cette ville, et devint ensuite élève de Winter et de Danzi pour le chant. En 1803 il débuta au théâtre de la cour de Munich, et y obtint un brillant succès dans le rôle de *Sarastro* de la *Flûte enchantée*. Nommé immédiatement après chanteur de la cour, il aurait eu vraisemblablement une belle carrière, si la mort ne l'avait enlevé à l'art et à ses amis le 3 janvier 1808, à l'âge de vingt-huit ans.

REINER (JOSEPH-EWALD), avocat et secrétaire de la ville d'Osteritz, dans la Lusace saxonne, est né le 25 janvier 1784 à Warthau, près de Bunzlau, en Silésie. Après avoir fait ses études littéraires et musicales chez les jésuites de Glogau, il fréquenta les cours du gymnase catholique de Breslau, puis se rendit, en 1805, à Leipsick pour étudier le droit. Le résultat de la bataille de Iéna lui ayant fait perdre l'espoir d'obtenir un emploi en

Prusse, il resta à Leipsick et s'y livra à l'enseignement de la musique, particulièrement de la guitare, dont il joue avec habileté. Dans un voyage qu'il fit à Altenbourg, il obtint la protection de la duchesse de Courlande, qui le recommanda à sa sœur Élise de Recker, comtesse de l'empire, fixée à Leipsick. Dès ce moment sa position dans cette ville devint agréable, et son existence fut assurée. Après y avoir avoir achevé en 1809 ses études universitaires, il obtint à Bautzen le titre de référendaire, et plus tard il fut nommé secrétaire de la ville, à Osteritz, où il vit encore. Reiner s'est surtout distingué comme compositeur de chansons. On a de lui quelques œuvres de pièces pour la guitare, gravées à Leipsick, chez Hofmeister.

REINHARD (ANDRÉ), organiste et notaire à Schneeberg, au commencement du dix-septième siècle, est connu par un livre qui a pour titre : *Musica sive Guidonis Aretini de usu et constitutione monochordi, dialogus jam denuo recogniti*, Leipsick, 1604, in-12. On se tromperait si l'on croyait, d'après ce titre, que l'ouvrage dont il s'agit appartient à Guido d'Arezzo : il a été composé par Reinhard, d'après les écrits de cet homme célèbre. Gerber a fait deux ouvrages différens du même livre, en le citant dans son premier Lexique sous le titre de *Monochordon*, d'après une fausse indication de Draudius, et dans l'autre sous le titre veritable. Reinhard a laissé aussi en manuscrit un livre intitulé : *Methodus de arte musica perconcinne suis numeris et notis elaborata*, 1610. Cet ouvrage existait dans la bibliothèque des carmes déchaussés d'Erfurt en 1758, lorsque Adelung a écrit la première édition de son Introduction à la littérature musicale (*Anleit. zu der musikalischen Gelahrtheit*, page 279).

REINHARD (MICHEL-HENRI), docteur en théologie. né à Hildburghausen, le 18 octobre 1678, fut surintendant général et prédicateur de la cour à Weissenfels, et mourut d'une attaque d'apoplexie, le 1er janvier 1732. En 1699, il soutint à l'université de Wittenberg, pour le grade de docteur, une thèse sur les instrumens de musique des Hébreux, qui fut imprimée sous ce titre : *Organophylakion musicum codicis Hebræi, in disputatione pro loco in amplissimo philosophorum ordine benevole sibi concesso ad d. Novemb. anno* 1699 *habenda*, Wittenberg, 1699, in-4°.

REINHARD (LÉONARD), né à Augsbourg, en 1710, fut organiste de l'église luthérienne Saint-Jacques, de cette ville, où il vivait encore en 1756. Il a publié un livre qui a pour titre : *Kurzer und deutlicher Unterricht von dem Generalbass*, etc. (Méthode brève et claire de la basse continue, dans laquelle on montre par des règles certaines et des exemples faciles, d'après le système musical le plus moderne, comment les commençans peuvent parvenir de la manière la plus aisée à un degré d'instruction solide dans cette science), Augsbourg, 1750, in-8°.

REINHARD (JEAN-PAUL), professeur de philosophie à Erlangen, mort dans cette ville le 10 juin 1779, est auteur de plusieurs bons ouvrages parmi lesquels on remarque : *Einleitung zu einer allgemeinen Geschichte der Gelehrsamkeit* (Introduction à une histoire générale de la science), Erlanger, 1779, in-4°. Le premier volume seulement de cet ouvrage a paru, et la publication a été arrêtée par la mort de l'auteur. Il y donne un aperçu de l'histoire de la musique, pages 194-211.

REINHARD (B.-FRANÇOIS), imprimeur à Strasbourg, naquit à Huningue, en 1765, et fut envoyé à Colmar pour y faire ses études. Pendant son séjour en cette ville, il se sentit entraîné vers la typographie par un penchant irrésistible, et se construisit une petite presse, en 1786. Cultivant aussi la musique, il conçut le projet de nouveaux caractères de musique et de nouveaux procédés pour en imprimer. Ses

premiers essais ne réussirent pas; mais arrivé à Mayence, où il s'était rendu pour se soustraire à de fâcheux rapports dans sa patrie, il commença à y atteindre son but. Rappelé par ses parens à Strasbourg, en 1790, il s'y associa avec Reithinger, graveur de caractères, qui fit les poinçons et les matrices des types destinés à la nouvelle imprimerie musicale de Reinhard; mais les premiers essais présentèrent tous les inconvéniens de l'interruption des filets de la portée qu'on remarquait précédemment dans les caractères de Breitkopf, de Enschedé et de Fournier. Alors Reinhard conçut le projet de faire stéréotyper les planches composées en caractères mobiles, et de faire retoucher au burin les lignes de la portée dans le moule destiné à la fonte de la planche stéréotypée: le résultat de son opération donna une musique dont l'impression était fort supérieure à tout ce qu'on avait fait précédemment. Plus tard, la dépense de ce procédé l'engagea à essayer de l'impression de la musique en deux tirages déjà employée par Gando à Paris. Le premier ouvrage qu'il publia par ce procédé fut un œuvre de quatuors de Pleyel. Cependant soit que la dépense fût encore trop considérable par ce mode d'impression, soit que l'habitude que les amateurs de musique ont de la gravure ait nui à la musique imprimée, le succès ne répondit pas aux espérances de Reinhard. La mort de Reithinger acheva de déranger ses calculs, et l'obligea en 1796 à renoncer à la typographie, et à aller, avec les débris de ce qu'il possédait autrefois, chercher fortune dans le commerce à Paris. L'annonce des procédés d'Olivier et Godefroy pour l'impression de la musique, en 1801, lui fit envoyer aux journaux une réclamation dans laquelle il revendiquait la priorité d'invention, quoique le principe de la nouvelle typographie musicale n'eût point de rapport avec le sien. Postérieurement, il s'est de nouveau établi à Strasbourg, et y a élevé une nouvelle imprimerie de musique, dont le succès pour sa fortune ne fut pas meilleur que la première entreprise, et bientôt après il fut obligé de l'abandonner encore. J'ignore si ce typographe a cessé de vivre.

REINHARD (CHARLES), né dans le duché de Gotha en 1763, servit d'abord en qualité de lieutenant d'infanterie dans les troupes de Hesse-Cassel, puis se fit acteur d'opéra et débuta en 1787, à Cologne et à Bonn, dans la troupe dirigée par Kloos. Après la dispersion de cette troupe, Reinhard se rendit en Hollande, en 1789, et y chanta dans les deux Opéras allemand et hollandais. Engagé l'année suivante au théâtre de Schwerin, il suivit ensuite le directeur de spectacle Tilly à Lubeck et à Brunswick. En 1793 il entra au théâtre de Hambourg et y chanta pendant dix ans dans les principaux opéras de cette époque. En 1803 il fut engagé au théâtre de Berlin; mais il n'y resta que deux ans, et en 1805 il reçut un engagement au théâtre de Munich. Sans être musicien distingué, il chantait avec goût et se servait avec adresse d'une voix qui réunissait la douceur à la force. Reinhard s'est fait connaître aussi comme écrivain par quelques drames et par des écrits politiques.

REINHARDT (JEAN-GEORGE), troisième organiste de l'empereur à Vienne, dans les années 1721 à 1727, a laissé en manuscrit: 1° *Litaniæ D. B. M. V. quatuor vocum*. 2° *Pastorella sopra il tema:* In dulci jubilo, etc., *per l'organo*. 3° Des pièces pour le clavecin.

REINHARDT (JEAN-CHRISTOPHE), maître de chapelle du duc de Saxe-Gotha, et organiste de la cour, vers la fin du dix-huitième siècle, fut d'abord attaché au service du prince de Leinungen, et ne le quitta en 1795 que pour entrer chez le duc de Gotha. Il mourut dans cette dernière position le 14 décembre 1821. On a de cet artiste des chansons religieuses et morales imprimées à Gotha, en 1788.

REINHARDT (GEORGE), clarinettiste distingué, est né à Wurtzbourg, le 28 sep-

tembre 1789. Fils d'un musicien au service de cette petite cour, il apprit dès son enfance à jouer de presque tous les instrumens, et fut plus tard élève de Meissner, virtuose sur la clarinette. Après quelques voyages, il s'arrêta à Wiesbaden et y prit un engagement à l'orchestre ; puis il s'établit à Darmstadt, et y entra dans la chapelle du grand-duc de Hesse ; mais il y resta peu de temps, et quitta cette position pour entrer à l'orchestre du théâtre de Francfort. En 1821, le roi de Wurtemberg lui accorda un engagement de clarinettiste solo pour toute sa vie. Depuis lors il vit à Stuttgardt. Il a fait plusieurs voyages en Allemagne, et s'est fait entendre avec succès à Vienne, Berlin, et dans quelques autres grandes villes. M. le Dr. Schilling compare le talent de Reinhardt à ceux de Hermstædt et de Bærmann. On ne connaît pas jusqu'à ce moment de compositions pour la clarinette de cet artiste.

REINHARDT (THÉODORE-CHRIST-AIMÉ), directeur de musique à l'église de Sainte-Croix, à Dresde, obtint cette place en 1723, et l'occupa jusqu'à sa mort, en 1755. Il fut le prédécesseur d'Homilius (*voyez* ce nom), et le maître de Hiller, qui lui dédia, en 1753, sa dissertation sur l'imitation de la nature dans la musique (*voyez* HILLER). Reinhardt s'est fait connaître par un opuscule qui a pour titre : *Einige zur Musik gehœrige poetische Gedanken, bei Gelegenheit der schœnen neuen in der Frauenkirche in Dresden verfertigten Orgel* (Quelques idées concernant la musique poétique, à l'occasion du bel orgue nouvellement érigé dans l'église des Femmes, à Dresde), Dresde, 1736, in-4° de 4 feuilles.

REINKASTEN (M.-C.), musicien à Hambourg, vivait dans cette ville vers la fin du dix-huitième siècle. Il a laissé en manuscrit, de sa compossion : 1° Trois sonates pour clavecin, avec violon et violoncelle, op. 1. 2° Trois *idem*, op. 2. 3° Trois solos pour clavecin. 4° Concerto pour le basson. 5° *Stimme der Liebe* (La voix de l'amour), cantate à voix seule, avec dix instrumens.

REINMANN (GEORGE-FRÉDÉRIC), auteur inconnu d'un livre élémentaire intitulé : *Musik-Büchlein* (Petite méthode de musique), Erfurt, 1644, in-8°.

REINMANN (JEAN-HARTMANN), directeur de la chapelle du duc de Saxe-Saalfeld, naquit à Saalfeld le 17 avril 1677. En 1707, il entra comme musicien de la chambre chez le duc Jean-Ernest, qui l'envoya chez le maître de chapelle Erlebach, pour apprendre la composition. Sept ans après, le prince le nomma son maître de chapelle. Reinmann composa ensuite un oratorio de la *Passion*, dont le prince avait écrit les paroles. Il mourut à Saalfeld, le 10 novembre 1728.

REINWALD (LOUIS), musicien au service du prince de Hildburghausen, vers la fin du dix-huitième siècle, s'est fait connaître par les ouvrages suivans : 1° Deux symphonies à 9 parties, op. 1, Berlin, Hummel. 2° Des recueils de danses pour le piano, *ibid.* 3° Instruction pour le piano, *ibid.* 4° La célébration de la paix : *Heil uns*, chant en chœur avec piano, Hambourg, 1797.

REISCH (GEORGE), prieur de la Chartreuse près de Fribourg en Brisgau, vers la fin du quinzième siècle, fut d'abord premier confesseur de l'empereur Maximilien Ier. Il est auteur d'une encyclopédie par ordre de matières qui a été publiée sous ce titre : *Margarita philosophica, totius philosophiæ rationalis et moralis principia duodecim libris dialogice complectens*, Friburgi, Joannes Schotus, 1503, in-4°. Une deuxième édition fut imprimée à Strasbourg en 1504, et une troisième dans la même ville en 1508, Brunninger en donna une quatrième, aussi à Strasbourg, en 1515, in-4° gothique, avec des additions relatives aux alphabets grec et hébreux, à la composition des carrés magiques, à la quadrature du cercle, à la cubation de la sphère, etc.

Oronce Finé en a donné aussi des éditions augmentées et retouchées dans ce qui a rapport aux sciences mathématiques, a Paris, en 1523, in-4°, et à Bâle, en 1534, in-4°. Le cinquième livre de cet ouvrage traite de la musique divisée en deux parties, la première, spéculative, l'autre, pratique.

REISER (ANTOINE), théologien protestant, né à Augsbourg, le 7 mars 1628, fréquenta plusieurs universités pour y faire ses études, et eut une vie agitée par les troubles religieux auxquels il prit part. Nommé d'abord pasteur à Schmaitz, puis à Presbourg, il voulut s'opposer à l'introduction du calvinisme dans l'église de cette ville, en 1672; mais il fut emprisonné, dépouillé de tout ce qu'il possédait, condamné à la peine capitale, puis gracié de la vie, et chassé du territoire de la ville, avec sa famille. De retour à Augsbourg, il y occupa quelques emplois obscurs dans l'église, et obtint enfin le pastorat à l'église de Saint-Jacques, à Hambourg: il y mourut le 27 avril 1686. Reiser était un de ces théologiens ardens de l'école de Luther qui ne reculaient jamais devant les conséquences de leurs opinions religieuses. A peine échappé aux persécutions de Presbourg, et rétabli dans une position honorable à Hambourg, il s'y déclara l'antagoniste de l'Opéra allemand qui s'y était établi nouvellement, et l'attaqua dans un livre intitulé : *Theatromania, oder die Werke der Finsterniss, in den œffentlichen Schauspielen von den alten Kirchenlehren und etlichen heydnischen Schribenten verdammt* (Théatromanie, ou les œuvres des ténèbres condamnées dans les spectacles publics, par les anciens théologiens et par quelques écrivains païens), Ratzebourg, 1681, in-12. Christophe Rauch (*voyez* ce nom), ayant publié une réfutation de cet écrit dans sa *Theatrophania*, etc., Reiser lui fit une vigoureuse réponse intitulée : *Der gewissenlose Advocat mit seiner Theatrophanie kürzlich abgefertigt* (L'avocat sans conscience lestement expédié avec sa Théatrophanie), Hambourg, 1682, in-12.

REISIG (MICHEL), né à Stolberg, dans la Misnie, en 1584, fut d'abord musicien de ville à Chemnitz, puis organiste à Augustenbourg et musicien de la chambre de l'électeur de Saxe. Son habileté sur le grand cornet d'Allemagne lui fit une brillante réputation : il était aussi considéré comme un compositeur distingué. Il a laissé beaucoup de compositions vocales et instrumentales en manuscrit; on n'a imprimé de ses ouvrages qu'un motet à huit voix, qui parut à Leipsick, en 1619.

REISIG (GOTTLIEB OU THÉOPHILE), directeur de musique et recteur de l'école latine de Lichtenstein, naquit à Meissen le 30 août 1664. Après avoir achevé ses études à l'université de Leipsick, il fut nommé par le comte de Schœnbourg, en 1695, *cantor* à Lichtenstein, et trois ans après, recteur à l'école latine, et directeur de musique tant à la cour qu'à l'église. Reisig a laissé en manuscrit un livre auquel il travaillait en 1734, et qu'il a désigné sous le titre de *Trifolium historico-criticum*. Cet ouvrage était divisé en trois parties : la première contenait des notices sur la vie et les ouvrages des meilleurs musiciens allemands; dans la deuxième, on trouvait la description des principales orgues de l'Allemagne, avec des renseignemens sur les facteurs qui les avaient construites et les meilleurs organistes. La troisième partie était un dictionnaire technologique de la musique. On ignore où a passé ce manuscrit.

REISS (ANTOINE), célèbre facteur d'orgues, né en 1741, à Trautenaw, en Bohême, apprit la théorie et la pratique de son art à Vienne, à Breslau et à Dresde. Il finit par se fixer à Prague, et y acquit une grande renommée par la beauté de ses instrumens. Il mourut à Prague le 30 avril 1815, à l'âge de soixante ans. Parmi ses principaux ouvrages, on remarque : 1° Le bel orgue de l'église Sainte-Pauline, à Prague, placé plus tard à

l'église cathédrale de Leitmeritz. 2° Un très-bel orgue dans l'église de Schlau. 3° L'orgue des franciscains dans le même lieu. 4° L'orgue de l'église des Servites, à Rabenstein. 5° La reconstruction du grand orgue de Strahow. 6° Le bel orgue de l'église paroissiale de Neuhaus, achevé en 1802. Reiss s'est fait connaître aussi comme facteur de pianos.

REISSIGER (CHRÉTIEN-THÉOPHILE), *cantor* à Betzig, près de Wittenberg, né vers 1760, fit ses études musicales à Dresde, sous la direction de Türk. Il a publié trois symphonies à grand orchestre, à Dresde, en 1790.

REISSIGER (CHARLES-THÉOPHILE), fils du précédent, maître de chapelle du roi de Saxe, est né le 31 janvier 1798, à Betzig, près de Wittenberg. Élève de son père, il se faisait déjà remarquer dans sa dixième année par son habileté sur le piano. En 1811 il eut le bonheur d'être admis comme pensionnaire à l'école Saint-Thomas, de Leipsick, où il reçut des leçons de Schicht pour l'harmonie et le piano. Dans les années 1815 et 1816 il écrivit quelques motets qui furent ses premiers essais dans la composition. En 1818, il suivit les cours de l'université de Leipsick, particulièrement pour la théologie, mais sans interrompre ses travaux relatifs à la musique. Un goût passionné l'entraînait vers cet art; mais pour s'y livrer sans réserve et abandonner la théologie, espoir de son avenir, il était trop pauvre; son excellent maître Schicht le tira d'embarras, en obtenant par les soins de son gendre, directeur de l'assurance contre l'incendie, et par les soins de quelques amis de Berlin et de Leipsick, une pension de trois années qui permit à Reissiger de se rendre à Vienne, en 1821, pour y continuer ses travaux de composition. Il y écrivit son premier opéra : *Das Rockenweiben* (La petite fileuse), dont la censure ne permit pas la représentation, mais dont l'ouverture, exécutée dans quelques concerts, fit connaître sous un aspect favorable le talent du jeune compositeur. Plusieurs autres ouvertures composées pour le *Hofburgtheater* lui procurèrent ses entrées aux théâtres impériaux. L'Opéra allemand était alors bien composé; Reissiger tira quelque fruit de l'audition des bons ouvrages exécutés par d'habiles artistes. Avant de quitter Vienne, il se fit entendre avec beaucoup de succès dans un concert donné au théâtre de la cour : il y chanta un air de basse de Handel, et exécuta un concerto de piano de sa composition. Artaria et Steiner publièrent alors quelques-unes de ses compositions.

Au mois de mai 1822 Reissiger quitta Vienne, pour se rendre à Munich, dans le but d'y continuer ses études sous la direction de Winter : il y déploya une activité artistique digne des plus grands éloges. Une messe qu'il acheva dans cette ville, et une ouverture composée sur un thème de cinq notes que lui avait fourni Winter, lui valurent l'amitié de ce maître : le succès de ces œuvres fut si grand, que l'intendant du théâtre royal chargea Reissiger de la composition de l'ouverture, des entr'actes et des chœurs de la tragédie de *Néron*, qui furent vivement applaudis à la représentation. L'ouverture a été publiée peu de temps après chez Breitkopf et Hærtel, à Leipsick. Après avoir terminé cet ouvrage, le jeune compositeur partit en toute hâte pour cette dernière ville, où l'appelait la maladie de Schicht, son maître et son bienfaiteur. Au mois de mai 1823, il arriva à Berlin, où quelques nobles familles, qui s'étaient cotisées pour assurer son existence l'accueillirent comme un fils. Avant son départ de Munich, Winter avait fait arranger pour lui le poëme de *Didon*, opéra de Métastase, dans la forme moderne : mais au moment où il allait le faire représenter, le théâtre de la cour fut réduit en cendres. Reissiger se livra au travail, à Berlin, pour perfectionner son ouvrage, puis envoya sa partition à Weber qui fit représenter l'opéra au théâtre royal de Dresde : il y fut joué

trois fois avec succès. Les protecteurs de Reissiger obtinrent pour lui du roi de Prusse un subside pour faire un voyage en Italie, et le ministère le chargea de recueillir des notes en France et en Italie concernant l'organisation d'un Conservatoire, qu'on avait le dessein d'établir à Berlin. Reissiger partit de cette ville, au mois de juillet 1824, et prit sa route par la Hollande pour se rendre à Paris, où il arriva au mois d'août. Il y resta jusqu'au mois de février 1825; mais le placement de quelques-uns de ses ouvrages chez les éditeurs de musique de cette ville, lui permit de suffire aux dépenses qu'il y fit. Dans son voyage en Italie, il visita Turin, Gênes, Milan, Florence, Bologne, Rome et Naples. Après un séjour de quatre semaines dans cette dernière ville, il retourna à Rome, où il fit la connaissance de l'abbé Baini; puis, au mois d'octobre 1825 il retourna à Berlin en visitant Padoue, Venise, le Tyrol et Vienne. Il avait écrit à Rome un opéra intitulé : *Der Ahnenschætz* (Le trésor des aïeux), dont l'ouverture brillante eut à Dresde un succès d'enthousiasme ; mais l'opéra lui-même ne fut jamais représenté, parce que le livret avait trop de ressemblance avec celui du Freyschütz.

A Berlin, Reissiger fut chargé de dresser le plan d'un Conservatoire de musique pour les États prussiens, sur une grande échelle : ce projet obtint l'approbation d'une commission nommée par le gouvernement; cependant il n'a pas reçu son exécution. Son auteur fut désigné dans le même temps comme professeur de l'Institution musicale dirigée par Zelter. Au mois d'octobre 1826 il fut appelé à la Haye pour y organiser le Conservatoire qui a subsisté jusqu'à ce moment. De retour à Berlin, il y reçut sa nomination de directeur de musique à Dresde en remplacement de Marschner, qui venait d'être appelé à Hanovre. Là il dut déployer une activité extraordinaire, car indépendamment de la direction de la musique de l'Opéra allemand, on lui donna aussi celle de l'Opéra italien, pendant une maladie grave de Morlacchi. Les preuves de talent qu'il donna dans ces doubles fonctions lui firent accorder par le roi de Saxe, en 1827, le titre de maître de chapelle, dont la place était devenue vacante par la mort de Weber. Dans cette même année, il écrivit une messe solennelle, et *Yelva*, mélodrame en trois actes qui obtint un beau succès dans toute l'Allemagne. *Libella*, opéra romantique, reçut aussi à Dresde le meilleur accueil, en 1828. Il fut suivi de *Die Felsenmühle* (Le moulin du rocher) qui jouit de la faveur publique à Dresde, à Leipsick, à Berlin, à Breslau, à Copenhague, et dont les journaux ont fait l'éloge. Le *Turandot*, autre opéra du même auteur, a eu aussi beaucoup de retentissement en Allemagne : toutefois les critiques de ce pays ont considéré le talent du compositeur comme plus remarquable dans la musique religieuse que dans le style dramatique. Dans ces derniers temps il s'est aussi essayé avec succès dans la symphonie. Son nom jouit aujourd'hui en Allemagne d'une estime méritée, quoiqu'on ne puisse le classer parmi ceux des compositeurs de génie dont les productions font époque dans l'histoire de l'art.

Parmi les principaux ouvrages de cet artiste, on remarque les suivans : I. Musique dramatique. 1° *Das Rockenweiben* (la Petite fileuse), opéra-comique, à Vienne, 1821. 2° *Didone*, opéra italien, à Dresde, 1823. 3° Ouvertures, entr'actes et chœurs de *Néron*, tragédie, à Munich, 1822. 4° *Der Ahnenschætz* (le Trésor des aïeux), opéra composé à Rome, en 1825. 5° *Yelva*, mélodrame en trois actes, à Dresde, 1827. 6° *Libella*, grand opéra, à Dresde, 1828, gravé en partition pour le piano, à Leipsick, chez Hofmeister. 7° *Die Felsenmuhle* (le Moulin du rocher), à Dresde, 1829, gravé en partition pour le piano, à Bonn, chez Simrock. 8° *Turandot*, opéra romantique, à Dresde.

II. Musique religieuse. 9° Messe solennelle, à Munich, 1822. 10° *Idem*, à Dresde, 1827. 11° Trois motets à quatre voix, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 12° Le 66° psaume : *Deus misereatur nostri*, op. 82, en partition, Dresde, Thieme. 13° Hymne : *Es ist ein kœstlich Ding*, etc., à quatre voix chorales et orchestre, op. 105 ; en partition, Meissen, Gœdsche. 14° *Freude am Dasein*, hymne pour un chœur d'hommes, op. 129; en partition, Berlin, Trautwein. 15° Hymne tiré du 1er psaume, op. 129 (*bis*); en partition, *ibid.* III. Musique instrumentale. 16° Première symphonie à grand orchestre (en *mi* bémol), op. 120, Berlin, Schlesinger. 17° Ouverture, *id.*, op. 128, Leipsick, Peters. 18° Premier quintette pour 2 violons, 2 altos et violoncelle, op. 90, *ibid.* 19° Trois quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle, op. 111, *ibid.* 20° Quintette pour piano, 2 violons, alto et basse, op. 20, Paris, Farrenc. 21° Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 29, Bonn, Simrock. 22° *Idem*, op. 70, Berlin, Schlesinger. 23° Grands trios pour piano, violon et violoncelle, op. 25, Paris, Farrenc; op. 33, *ibid.*; op. 40, Leipsick, Hofmeister; op. 56, Leipsick, Kistner; op. 75, Bonn, Simrock; op. 77, Leipsick, Peters; op. 85, *ibid.*; op. 97, *ibid.*; op. 103, *ibid.*; op. 115, *ibid.*; op, 125, *ibid.* 24° Duos pour piano et violon, op. 45 *ib.*; op. 94, Berlin, Schlesinger; *idem* pour piano et clarinette, op. 130, Dresde, Paul. 25° Sonates pour piano à 4 mains, op. 65, 66, Dresde, Paul. 26° Sonates pour piano seul, op. 22, 41, 93, Leipsick, Probst, Hambourg, Schuberth. 27° Rondos pour piano seul, op. 21, 30, 31, 36, 37, 39, 47, 51, 55, 57, 58, 59, 64, 78, 83, Vienne, Berlin, Leipsick, Bonn, Paris. 28° Quelques œuvres de variations, *ibid.* 29° Beaucoup de chansons allemandes.

RELFE (Jean), fils d'un organiste de l'hôpital de Greenwich, est né dans cette ville, en 1763, a eu pour maîtres de musique son père et Keble, organiste de Saint-George, à Londres. Admis dans la musique particulière du roi George III, il a été en outre professeur de piano et d'harmonie à Londres pendant quarante ans. Je l'ai connu dans cette ville en 1829 ; il vivait alors dans le repos, jouissant de l'aisance qu'il avait acquise par ses travaux. Il a publié de sa composition : 1° Sonates à 4 mains pour le piano, op. 3, Londres, Clementi. 2° Sonates pour piano seul, op. 4 et 7, Londres, Broderip. Mais c'est surtout comme écrivain didactique que Relfe s'est fait connaître ; on a de lui : 1° *Guida armonica*, traité élémentaire d'harmonie et d'accompagnement qui fut publié à Londres, en 1798, sous la forme d'un écrit périodique dont il paraissait une livraison chaque mois. Cet ouvrage fut réimprimé sous ce titre : *The principles of harmony*, Londres, Hatchard, 1816, in-fol. 2° *Remarks on the present state of musical instruction, with a prospectus of a new order of thorough-bass designation, and a demonstrative view of the defective nature of the customary mode*, etc. (Observations sur l'état présent de l'instruction musicale, avec le prospectus d'un nouveau système de la basse continue, etc.); Londres, Hatchard, 1819, in-8° de 89 pages. C'est ce même ouvrage que MM. Lichtenthal et Becker ont cité sous le titre italien : *Osservazioni sullo stato presente dell' istruzione musicale in Inghilterra*, d'après le journal littéraire *Antologia di Firenze*. L'ouvrage sur un nouveau plan, annoncé dans l'écrit de Relfe, parut sous ce titre : 3° *Lucidus ordo, comprising an analytical course of studies on the several branches of musical science; with a new order of thoroughbass designation*, etc. (Disposition claire, comprenant un cours analytique d'études sur les diverses parties de la musique, avec un nouveau système de la basse continue, etc.), Londres, Preston, 1821, in-4° de 83 pages, avec des planches. Cet ou-

vrage est divisé en deux parties; la première, relative à la formation de la gamme et à l'harmonie; la seconde, à l'art de jouer du piano. Le système d'harmonie de Relfe consiste à placer sur toutes les notes de la gamme diatonique l'accord parfait, et ceux de septième et de neuvième, et à en tirer conséquemment des dérivés et des renversemens qui se posent également sur tous les degrés. A l'égard du renversement, il émet une opinion bien singulière, lorsqu'il veut démontrer que les intervalles ne se renversent pas à l'octave, comme on le croit communément, mais à la neuvième. Il est évident, dit-il, qu'une seconde ajoutée à une septième donne le nombre 9, et qu'il en est de même d'une tierce ajoutée à une sixte, d'une quarte réunie à une quinte. Son erreur vient de ce qu'il ne remarque pas que le son qui sert de pivot dans le renversement se répète dans les deux intervalles. Pour chiffrer la basse continue, il veut que la note fondamentale de chaque accord soit marquée de la lettre *r* (*radix*, ou racine), que le chiffre du premier dérivé soit accompagné du signe ′, et celui second de ″. La base de ce système est puisée dans les livres de l'abbé Vogler et de Schicht.

RELLSTAB (JEAN-CHARLES-FRÉDÉRIC), né à Berlin le 27 février 1759, eut pour maître de musique Agricola, compositeur de la cour, et devint ensuite élève de Fasch. Des circonstances inattendues ne lui permirent pas de se livrer à la culture de l'art, et l'obligèrent à entrer dans la carrière du commerce; mais il voulut rester en relation avec les artistes, et se fit éditeur de musique. Cependant il ne renonça pas lui-même à la composition, car tout le temps dont il put disposer fut employé à écrire de la musique instrumentale ou vocale, ou à rédiger des opuscules ou des morceaux de critique concernant cet art, pour les journaux de son temps. Les événemens de la guerre de Prusse, en 1806, lui enlevèrent une partie de sa fortune, et l'obligèrent à faire chez lui un cours de musique, pour réparer ses pertes. Il mourut d'apoplexie, à Berlin, le 19 août 1813. Les écrits publiés par Rellstab sont les suivans : 1° *Versuch über die Vereinigung der musikalichen und oratorischen Declamation, hauptsæchlich für Musiker und Componisten*, etc. (Essai sur l'union de la déclamation musicale et oratoire, principalement à l'usage des musiciens et des compositeurs), Berlin, 1786, in-fol. de 14 feuilles. 2° *Ueber die Bemerkungen eines Reisenden, die Berlinischen Kirchenmusiken, Concerte, Oper und kœnigl. Kammermusik betreffend* (Sur les observations d'un voyageur concernant la musique d'église, les concerts, l'opéra et la musique de la chambre du roi), Berlin, 1789, in-8° de 51 pages. L'écrit dont Rellstab fait la critique dans cet opuscule avait paru l'année précédente, à Halle. 3° *Anleitung für Clavierspieler, den Gebrauch der Bach' schen Fingersetzung, die Manierung und den Vortrag betreffend* (Instruction pour les pianistes, concernant l'usage du doigter, du style et de l'exécution dans le système de Bach), Berlin, 1790. En 1781 Rellstab composa dans la manière de son maître Agricola l'oratorio des *Bergers à la crèche*. Il a écrit aussi l'opéra-comique *Die Apotheke* (la Pharmacie), et la cantate de *Pygmalion*, pour ténor, sur la poésie de Ramler. Ces œuvres n'ont point été publiées, mais l'auteur a fait paraître de sa composition : 1° Deux recueils de chansons allemandes, Berlin, 1791. 2° Solféges avec accompagnement de piano, *ibid.*, 1792. 3° Sonate pour l'orgue, *ib.*, 4° Sonate pour piano et flûte, *ibid.* 5° Douze marches pour le piano, *ibid.* Il a laissé en manuscrit sept symphonies et des ouvertures pour l'orchestre.

RELLSTAB (HENRI-FRÉDÉRIC-LOUIS), fils du précédent, est né à Berlin, le 13 avril 1799. Destiné par son père à être musicien, il commença de bonne heure

l'étude de l'art ; mais devenu orphelin à l'âge de quatorze ans, il entra au gymnase de Joachimthal, où son esprit reçut une autre direction. L'influence de quelques amis, et la situation des affaires publiques du temps excitèrent en lui un sentiment patriotique exalté, qui lui fit prendre les armes en 1815, à l'âge de seize ans : il entra dans le huitième régiment de hussards de Prusse ; mais bientôt la faiblesse d'une constitution physique non encore développée. et la myopie dont il était atteint, le firent renvoyer du service. Cependant, résolu de suivre cette carrière, il entra à l'école militaire et y suivit le cours des études. Bientôt il eut le grade de porte-étendard, et peu de temps après, celui d'officier. Les devoirs de son état ne lui avaient pas fait abandonner le goût des arts. La poésie l'occupait particulièrement : il écrivit des livrets d'opéras et des chansons pour la société de chant (*Liedertafel*) qu'il avait fondée en 1819, avec L. Berger et Bernard Klein. En 1821, il quitta le service militaire et se rendit à Francfort-sur-l'Oder, où il écrivit sa tragédie de *Charles le Téméraire*, imprimée en 1824. Après trois mois passés dans cette ville, il alla à Dresde et s'y lia d'amitié avec Weber ; puis il visita Heidelberg, les villes du Rhin, la Suisse et l'Italie supérieure. De retour à Berlin, en 1823, il y arriva au moment où allait être représentée sa *Didon*, opéra mis en musique par Klein, qui eut une chute complète. Depuis ce moment, il s'est livré à la littérature et à la critique musicale. Des poésies, des historiettes et des romans ont été publiés par Rellstab, depuis 1825. Parmi ces derniers ouvrages, on remarque le roman satirique intitulé *Henriette ou la belle cantatrice*, dont les succès de Mlle Sontag avaient fourni le sujet. La hardiesse des caricatures sociales que l'auteur y avait présentées fit supprimer l'ouvrage, et prépara à Rellstab des haines dont il a ressenti les effets plus tard. En 1827 il se chargea de la rédaction de la Gazette berlinoise de Voss, et lui donna de la popularité par le piquant de ses articles. Il fournit aussi des articles aux journaux de musique de l'Allemagne, et fonda lui-même un petit journal spécial de cet art intitulé : *Iris im Gebiete der Tonkunst* (Iris dans les domaines de la musique), qui commença à paraître en 1829, et dont la douzième année est publiée en ce moment à Berlin, chez Trautwein, in-8°. Une haine contre Spontini, dont les motifs sont peu connus, le poussa à des attaques directes contre ce compositeur dans plusieurs articles de journaux, dans une brochure intitulé : *Ueber die Theaterverwaltung Spontini's* (Sur l'administration théâtrale de Spontini), dont le gouvernement empêcha la mise en vente, dans une satire publiée dans l'écrit périodique *Cæcilia* (t. 4, p. 1 et suiv.), sous ce titre : *Aus dem Nachlass eines jungen Kunstler* (Extraits des papiers d'un jeune artiste), et dans *Julius*, nouvelle insérée dans le même recueil (tome 6, p. 1-108), où tout ce qui pouvait blesser le cœur du maître de chapelle du roi de Prusse est rassemblé avec beaucoup d'art, quoiqu'il n'y soit pas nommé une seule fois. L'amère critique de Rellstab souleva l'indignation du compositeur, qui eut le tort d'en poursuivre la répression judiciaire, et qui obtint contre son antagoniste une condamnation à une détention de quelques mois dans une prison d'État. Rellstab a écrit sur le même sujet une brochure très-piquante intitulé : *Ueber mein Verhæltniss als Kritiker zu Herrn Spontini als Componisten und General-musik-Director in Berlin* (Sur mes rapports, comme critique, avec M. Spontini, comme compositeur et directeur général de musique à Berlin), Leipsick, Whistling, 1827, in-8° de VII et 149 pages. D'autres pièces ont été publiées à l'occasion de cette dispute (*voyez* SPONTINI). M. Schnider de Wartensée, dans le jugement qu'il porte sur Rellstab (*Universal-Lexikon der Tonkunst*, t. 5, p. 701), exprime

l'opinion que les connaissances positives de ce critique n'ont ni l'étendue ni la profondeur nécessaire pour la mission qu'il s'est donnée, et y ajoute le reproche plus grave de manquer d'impartialité; mais où est aujourd'hui le journaliste de musique dont la capacité soit suffisante, et qui ait en même temps dans sa critique le respect de lui-même et d'autrui? Rellstab rachète du moins les défauts qu'on lui reproche par un certain tour original de la pensée, et par un talent incontestable de dialectique.

REMBT (JEAN-ERNEST), excellent organiste, naquit, en 1749, à Suhl, en Saxe. Tout ce qu'on sait de son éducation musicale, c'est qu'il fut redevable de son beau talent sur l'orgue à l'étude des œuvres de Jean-Sébastien Bach. En 1772 il obtint, à l'âge de vingt-trois ans, la place d'organiste dans l'église de la Croix, à Suhl; l'année suivante celle d'organiste de l'église principale de ce lieu lui fut confiée. Il l'occupa pendant trente-sept ans, et mourut le 26 février 1810, dans la soixante et unième année de son âge. Toute sa vie s'écoula dans le calme de la petite ville de 2000 âmes où il était né; jamais il n'entendit d'artiste d'un talent renommé, et ce n'est qu'en lui-même qu'il puisa la force nécessaire pour s'élever comme il le fit: cependant il fut un des organistes les plus remarquables de son temps en Allemagne. Le seul voyage qu'il entreprit, fut celui de Leipsick, dans sa province, en 1797; il était alors âgé de quarante-huit ans, et avait publié la plupart de ses bons ouvrages. Ses trios d'orgue, pour deux claviers et pédale, sont des morceaux d'un ordre très-élevé. On a imprimé de sa composition: 1° Six trios d'orgue pour deux claviers et pédale, premier recueil, Leipsick, Breitkopf, 1787. 2° Cinquante petites fugues à 4 parties pour l'orgue, dédiées à Hiller, *ibid.*, 1791, in-4° obl. 3° Douze préludes de chorals, en forme de trios, *ibid.*, 1797. 4° Six préludes de chorals fugués à 4 parties, *ibid.* 5° Douze trios faciles pour des préludes de chorals, deuxième suite, *ibid.* 6° Dix-huit *idem*, *ibid.* 7° Six grands trios, deuxième recueil; *ibid.* Rembt avait en outre en manuscrit: 8° Seize petites fugues faciles pour l'orgue, à 4 parties. 9° Deux grandes fugues. 10° Un prélude pour grand orgue. 11° Collection de préludes faciles pour les commençans. 12° Choral varié pour l'orgue, avec clarinette en *si*. 13° Choral varié pour grand orgue, avec 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons.

REMDE (JEAN-CHRÉTIEN), compositeur et professeur de musique, vivait à Leipsick, en 1811, et semblait annoncer une carrière brillante. Il fit entendre alors dans un concert *Pygmalion*, scène dramatique, des fragmens d'un opéra-comique intitulé *Die lustigen Studenten*, et d'autres morceaux qui furent applaudis. On a imprimé de sa composition des chants pour voix de basse, des variations pour piano, des airs de danse et d'autres bagatelles, à Leipsick, chez Hoffmeister. Il est vraisemblable que cet artiste a cessé de vivre, car depuis près de trente ans on n'a plus eu de renseignemens sur sa personne ni sur ses ouvrages.

REMI D'AUXERRE, ainsi nommé à cause du lieu de sa naissance, naquit en effet dans cette ville de la Bourgogne, vers le milieu du neuvième siècle, selon l'opinion commune: cependant il est incertain si la désignation qui accompagne son nom indique le lieu de sa naissance ou celui dans lequel s'écoula une partie de sa vie. Quoi qu'il en soit, il prononça ses vœux dans l'abbaye de Saint-Germain d'Auxerre, et y étudia sous la direction d'un savant moine de ce temps, nommé *Heiric*. Il eut pour condisciples à cette école le prince Lothaire, fils de Charles le Chauve, et Huchalde, moine de Saint-Amand. Foulques, archevêque de Reims, crut ne pouvoir mieux faire, pour relever les lettres et les sciences dans son diocèse, que d'y appeler pour enseigner Remi et

son ami Hucbalde. Ce fut en 893 que Remi commença son enseignement à Reims. Après la mort de Foulques, il ferma son école et se rendit à Paris. Il y ouvrit des cours publics de théologie et des beaux-arts. Martianus Capella était l'auteur qu'il avait choisi, et qu'il expliqua en le commentant. Son enseignement à Paris date des premières années du dixième siècle. Le lieu où il se retira dans les dernières années de sa vie, et l'époque de sa mort sont également inconnus. L'abbé le Beuf fut le premier qui découvrit une copie du commentaire de Remi d'Auxerre sur le traité de musique de Martianus Capella, parmi les manuscrits de la bibliothèque royale de Paris, et qui en signala l'existence [1]. Ce manuscrit, et un autre qu'on a retrouvé depuis lors, ont servi à faire la copie d'après laquelle l'abbé Gerbert a corrigé en plusieurs endroits et fait imprimer le texte de Remi d'Auxerre (*Script. ecclesiast. de musica sacra*, tome I, pages 63 à 94). Malgré les soins de l'éditeur, bien des fautes défigurent ce texte. Remi, comme tous les écrivains de cette époque, traite de la musique suivant la doctrine des Grecs et prend Boèce pour guide. Son livre est de peu d'intérêt, parce qu'il ne fournit point de renseignemens sur la musique de son temps.

RÉMOND-DE-SAINT-MARD (TOUSSAINT), littérateur médiocre, naquit à Paris, en 1682. Possesseur d'une grande fortune, il ne voulut point prendre d'état, ne se maria point, et parvint à l'âge de soixante-quinze ans, uniquement occupé de la culture des lettres, qui ne fut pour lui qu'une douce oisiveté. Il mourut à Paris le 28 octobre 1757. Au nombre des opuscules de peu de mérite qu'il publia, on remarque des *Réflexions sur l'Opéra*, Paris, 1741, in-12, qui renferment une apologie de ce spectacle. Ce morceau a été recueilli dans les œuvres de Rémond-de-Saint-Mard, La Haye (Paris), 1742, 3 vol. in-12, et Paris, 1751, 5 vol. in-12.

[1] *Recueil de divers écrits*, etc., t. II, pag. 97-98.

REMORINI (RANIERI), chanteur et acteur distingué, né à Bologne, en 1783, fit ses premières études de chant dans cette ville, et reçut ensuite des leçons de Moschini, à Lucques. En 1806 il débuta à Parme dans l'emploi de bouffe, et brilla ensuite particulièrement dans quelques rôles des opéras de Mayr, et dans ceux de Fioravanti. Après avoir chanté avec succès dans les principales villes de l'Italie, il se rendit à Rome, au carnaval de 1816, où Rossini écrivit pour lui *Torwaldo e Dorlisca*. Dans la même année, il chanta à Milan pendant l'automne et pendant le carnaval de 1817, puis se rendit à Naples pour y chanter au carnaval. De retour à Milan, dans l'automne de 1818, il n'en partit, au commencement de 1819, que pour aller à Lisbonne, où il eut de brillants succès. En 1824, il reçut un engagement pour l'Opéra de Londres; il y fut bien accueilli dans le rôle de *Selim* du *Turco in Italia*. Peu de temps après il ressentit les premières atteintes d'une maladie de poitrine qu'il espérait guérir sous le climat de l'Italie : il retourna à Bologne; mais le mal fit des progrès, et après avoir passé environ deux années dans un état de souffrance, il mourut à Bologne, dans la nuit du 28 au 29 décembre 1827, à l'âge de quarante-quatre ans.

REMPT (JEAN-MATHIAS), musicien allemand, né vraisemblablement vers 1760, fit ses études musicales à l'école Saint-Thomas de Leipsick, sous la direction de Doles, et suivit un cours de théologie à l'université de cette ville; puis il obtint la place de *cantor* à l'église principale de Suhl, en Saxe. En 1788 il fut appelé à Weimar pour y remplir les mêmes fonctions : il y mourut en 1802, au moment où il venait de mettre la dernière main au livre choral à quatre voix, à l'usage du duché de Weimar. Ce livre fut publié dans la même année, à Jéna. Rempt avait laissé en manuscrit dix-huit chorals trai-

tés en forme de cantates pour voix et instrumens. Il possédait une belle collection de musique religieuse qui fut vendue à l'encan, et dont le catalogue formait 42 pages in-8°.

RENALDI (JULES), compositeur, né à Padoue, dans la première moitié du seizième siècle, est connu par les ouvrages suivans : 1° *Madrigali a 4, 5 e 6 voci, con dialoghi a 7 voci*, Venise, 1567, lib. 1, in-4°. 2° *Madrigali a 4 voci*, lib. 2, *ibid.*, 1567, in-4°.

RENAUD (....), musicien français, fut attaché au service de l'impératrice de Russie, en qualité de chef d'orchestre et de compositeur de ballets du théâtre de Saint-Pétersbourg, vers 1740. De retour à Paris, il a écrit pour l'opéra-comique de la foire Saint-Laurent la musique des pièces intitulées *le Cuvier* et *le Mauvais ménage*.

RENAUD (ROSE), connue sous le nom de Mlle *Renaud l'aînée*, cantatrice de la Comédie italienne (Opéra-Comique), née à Paris, en 1767, fut élève de Richer, et débuta avec succès au concert spirituel, en 1781, dans des airs italiens de Majo, de Sacchini et de Bertoni. Le 9 mai 1785 elle parut pour la première fois sur la scène dans le rôle de *Lucette* de *la Fausse Magie*, et y obtint le plus brillant succès. D'Origny, son contemporain, s'exprime en ces termes (*Annales du Théâtre italien*, t. 3, p. 204) sur le début de cette actrice : « Une figure intéressante, un air « ingénu, un maintien décent, un organe « pur, une voix douce et flexible, une « exécution précise, facile et sûre, un « chant simple, sans contrainte, sans « manière, et un jeu qui se sent bien « moins de l'inexpérience qu'il n'annonce « de finesse, ont excité l'enthousiasme du « public. » Reçue sociétaire de la Comédie italienne, Mlle Renaud fut en possession de l'emploi de *première chanteuse à roulades*, comme on disait alors, jusqu'en 1792, époque où elle épousa le poète d'Avrigny. Retirée du théâtre l'année suivante, elle vivait encore à Paris en 1811.

Mlle Renaud (Sophie), sœur de la précédente, a eu aussi des succès au même théâtre, et s'est retirée en même temps.

RENAUD-D'ALLEN (Mlle) aujourd'hui Mme DE GRAMMONT, fille d'un ancien officier, de famille noble, née en 1789, entra au Conservatoire de Paris vers 1802, et y fit des études complètes de chant, de piano et d'harmonie. Devenue professeur de ces diverses branches de l'art, elle ouvrit, en 1817, des cours publics de musique élémentaire, pour lesquels elle écrivit des *Principes de musique*, Paris, de l'imprimerie d'Herhan, in-4° de 24 pages. Elle a aussi publié quelques romances, et de petites pièces pour le piano. Mariée à M. de Grammont, en 1821, elle a cessé de s'adonner à l'enseignement, et n'a cultivé la musique que comme amateur.

RENAUDIN (....). Deux frères de ce nom vivaient à Paris dans la dernière partie du dix-huitième siècle. L'un d'eux, harpiste, imagina un chronomètre destiné à marquer la mesure en musique, en forme de pendule, qui fut exécuté par son frère, horloger. Davaux a donné la description de cet instrument dans le *Journal encyclopédique* (juin 1784, p. 539). Son écrit a pour titre : *Lettre sur un instrument ou pendule nouveau, qui a pour but de déterminer avec la plus grande exactitude les différens degrés de vitesse, depuis le prestissimo jusqu'au largo, avec les nuances imperceptibles d'un degré à l'autre.*

RENTSCH (JEAN-WOLFGANG). *Voyez* SAUER.

RENVOISY (RICHARD DE), chanoine et maître des enfants de chœur de la Sainte-Chapelle de Dijon, était un des plus habiles luthistes de son temps. On voit dans l'*Histoire des commentateurs de la coutume de Bourgogne*, par le président Bouhier (p. XLII), que la trop libre fréquentation de Renvoisy avec ses élèves le fit tomber dans un crime pour lequel il fut condamné à être brûlé vif. La sen-

tence fut exécutée le 6 mars 1586. On a de lui les ouvrages suivans : 1° *Psalmi Davidici quatuor vocum*, Paris, Richard Breton, 1573, in-4° oblong. 2° *Les odes d'Anacréon mises en musique à quatre parties*, Paris, Richard Breton, 1581, in-4° obl.

RENZSCH (CHARLES-ERNEST), facteur d'orgues et de pianos à Dresde, est élève de Horn, qui a eu de la réputation en Allemagne. En 1797 il sortit de chez ce facteur pour établir lui-même des ateliers de construction d'instrumens. Au nombre de ceux qu'il a faits, on remarque l'orgue d'Arnsfeld, près d'Annaberg.

REQUENO-Y-VIVÈS (l'abbé VINCENT), littérateur et numismate, naquit en 1743, à Calatralo, dans l'Aragon. A l'âge de quatorze ans, il entra dans la Société de Jésus ; et à l'époque où les jésuites furent expulsés de l'Espagne, il s'embarqua pour l'Italie, avec beaucoup de ses confrères, et alla s'établir à Rome, où son érudition et son goût pour l'archéologie le firent connaître des savans. Plus tard il profita de la permission accordée aux jésuites espagnols de rentrer dans leur patrie, et bientôt après il fut nommé membre de l'académie d'Aragon, et conservateur des médailles de cette société. Informé du rétablissement des jésuites en Sicile, il se hâta de retourner en Italie, pour se réunir à eux ; mais il ne put arriver au terme de son voyage, étant mort à Tivoli, le 17 février 1811, à l'âge de soixante-huit ans. Ses ouvrages relatifs à la musique sont : 1° *Saggio sul ristabilmento dell' arte armonica de' Greci e Romani cantori*, Parme, 1798, 2 vol. in-8°. L'objet principal de ce livre est de démontrer, d'après la doctrine d'Aristoxène, que les Grecs n'ont fait usage dans leur musique que du tempérament égal, ou de l'octave divisée en douze demi-tons égaux. Requeno y considère Pythagore, et surtout Ptolémée, comme les destructeurs de la musique antique, par l'*invention* de leurs proportions des intervalles. Il soutient aussi l'existence de l'harmonie dans la musique grecque, et attribue l'invention du contrepoint à Lysandre, contemporain de Tyrtée (part. I, chap. 11). Tout ce que renferme le livre de ce jésuite est dénué de fondement. 2° *Il Tamburo, stromento di prima necessità pel regolamento delle truppe, perfezionato di D. Vincenzo Requeno*, Rome, 1797, in-8° de 93 pages. L'auteur de cet opuscule se propose de faire voir qu'on pourrait perfectionner le tambour sans altérer sa puissance rhythmique, en lui donnant la possibilité de produire des intonations musicales, et même des harmonies telles, par exemple, que l'accord parfait *ut, mi, sol, ut*.

RESAREIÇAM (ANTOINE DE), moine portugais, naquit à Lisbonne en 1621, fit ses vœux au couvent de Viana, dans la province d'Alentejo, et y fut nommé sous-chantre. Plus tard il eut la dignité de définiteur provincial de son ordre. Il mourut à Santarem, le 17 janvier 1686, dans la soixante-cinquième année de son âge. Il a laissé en manuscrit des messes et d'autres compositions pour l'église.

RESINARIUS (BALTHAZAR), dont le nom allemand était *Harzer* (résineux), naquit à Jessen, village de la Saxe, en Misnie, dans les premières années du seizième siècle. Dans sa jeunesse, il se livra à l'étude de la musique, et devint élève de Henri Isaac. Plus tard, ayant terminé ses études de théologie, il entra dans l'état ecclésiastique, et parvint à la dignité d'évêque de Leipa, en Bohême. On a sous son nom un recueil de répons des principales fêtes, intitulé : *Responsorium libri duo, primus de Christo et regno ejus, doctrina, vita, passione, resurrectione et ascensione ; alter de sanctis et illorum in Christum fide et cruce*, Wittenberg, 1543. Ce recueil contient 80 répons à plusieurs voix.

RESTA (NOEL), compositeur dramatique, né à Milan, y vivait vers le milieu du dix-huitième siècle, et y a donné un opéra intitulé : *I tre Sigisbei ridicoli*, en 1748.

RESTORI (ANDRÉ), violoniste et compositeur, est né en 1778, à Pontremoli, en Toscane. A l'âge de douze ans il commença l'étude de la musique sous la direction de Vincent Fanini *di Toscana*, et montra d'heureuses dispositions pour le violon. Entré trois ans après au collége Saint-Martin de Lucques, il y reçut des leçons de Ramaggi pour cet instrument, et plus tard il devint élève de Rolla, qui demeurait alors à Parme. De retour à Pontremoli, Restori y a été chargé de la direction de l'orchestre du théâtre. On connait en Italie sous son nom quatre concertos pour le violon, six œuvres de duos pour le même instrument, et dix symphonies à grand orchestre.

RETEMEYER (MAXIMILIEN), pianiste et compositeur allemand, était fixé à Amsterdam dans les premières années du dix-neuvième siècle. Il a fait graver de sa composition : 1° Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, Paris, Pleyel. 2° Nocturne pour piano, violon ou flûte, Amsterdam, Steup. 3° Valses pour le piano, Leipsick et Amsterdam.

RETZEL (OLAUS), littérateur suédois, né dans la seconde moitié du dix-septième siècle, fit ses études à l'université d'Upsal, où il a fait imprimer une thèse *De Tactu musico*, Upsal, 1698, in-4°.

RETZEL (ANTOINE), maître de chapelle du duc de Holstein, naquit à Brunswick, en 1724. Fils d'un *cantor* de cette ville, il apprit de lui les élémens de la musique. En 1746 il entra comme chanteur à l'opéra de sa ville natale; mais bientôt après il quitta le théâtre pour se livrer à l'étude du basson, qui devint son instrument favori, et s'adonna à la composition dans le style de Graun. Plus tard il se rendit à Strélitz, et y épousa une cantatrice, élève de la célèbre Astrua. De là il passa au service du duc de Holstein. En 1760 il écrivit pour la chapelle de Sondershausen une grande cantate qui fut exécutée pour l'anniversaire de la naissance du prince de Schwarzbourg. On a gravé de sa composition un œuvre de six trios pour violon ou flûte et basse, intitulé : *Sonate a tre*, Amsterdam. Retzel a laissé en manuscrit des cantates pour l'église, des concertos de violon et de hautbois, des symphonies, etc.

REUFFIUS (JACQUES), musicien du dix-septième siècle, est cité par Lipenius (*Bibliot. philosoph.*) comme auteur d'un ouvrage intitulé : *Opellæ musicæ*, Nuremberg, 1643, in-8°.

REUSCHEL (JEAN-GEORGE), *cantor* à Markersbach, sur les frontières de la Bohême et de la Saxe, vers le milieu du dix-septième siècle, a fait imprimer un recueil de dix messes de sa composition, intitulé : *Decas Missarum sacrarum* 4, 5, 6-18 *vocum*, Freyberg, 1667, in-fol.

REUSCHIUS (JEAN), né à Rostock, au duché de Cobourg, dans la première moitié du seizième siècle, fut secrétaire de l'évêque de Meissen, et compositeur de sa chapelle. Il a fait imprimer : 1° *Epitaphia Ravorum* (de la famille des Rhaw), 4 *vocum*, Wittenberg, 1550, chez les héritiers de George Rhaw, in-4° obl. 2° *Melodiæ odarum Georg. Fabrici*, Leipsick, 1554. Il y a une deuxième édition de ce recueil, imprimée à Zurich (*Tiguri*), en 1574, in-fol.

REUSNER (JACQUES), compositeur allemand des premières années du dix-septième siècle, est connu par les ouvrages suivans : 1° *Missæ 6 vocum*, Dillingen, 1604, in-4°. 2° *Missæ 4 et 5 vocum cum officium B. M. V.*, ibid., 1604, in-4°.

REUSS (GEORGE-JACQUES-LOUIS), pasteur à Crosdorf, près de Giessen, actuellement vivant, est auteur de beaucoup de livres concernant le culte protestant, parmi lesquels on remarque : 1° *Neue evangelische Kirchenagenda oder was zu gründlicher Verbesserung der protestantischen Cultus in der Kirche und für die Kirche billig zu dieser Zeit geschehen sollte* (Nouvel agenda évangélique, ou ce qu'il conviendrait de faire pour l'amélioration fondamentale du culte

protestant dans l'église et pour l'église), Gotha, 1825, in-8° de 106 pages. On trouve une analyse de cet ouvrage dans l'écrit périodique intitulé : *Eutonia* (t. 5, p. 74). Il y est traité de la musique dans le culte protestant. 2° *Drei Abhandlung in Predigtform nebst Liturgieen und Liedern*, etc. (Trois traités en forme de sermon, suivis de remarques sur la liturgie et les chants), Coblence, 1828, in-8°.

REUSSNER (ÉLIE), luthiste distingué, naquit en Silésie, dans la première moitié du dix-septième siècle. Il s'est fait connaître par un recueil de pièces pour le luth, intitulé : *Lautenlust* (Délices du luth), consistant en préludes, pavannes, courantes, sarabandes, gigues, gavottes et autres pièces, Breslau, 1668.

REUSSNER (ISAIE), fils du précédent, fut aussi luthiste habile. Il entra d'abord au service du prince de Liegnitz-Brieg et de Wolhau, puis dans la chapelle de l'électeur de Brandebourg. Il a publié pour son instrument : 1° *Musikalische geselschafts Ergœtzung*, consistant en sonates, allemandes, courantes, gavottes et gigues, Leipsick, 1673. 2° *Neue Lauten frucht* (Nouveaux fruits du luth), *ibid.*, 1676. 3° Cent mélodies pour des cantiques spirituels, etc., *ibid.*, 1676.

REUTER (GEORGE), organiste de la chambre impériale et maître de chapelle de Saint-Étienne, à Vienne, naquit dans cette ville en 1660. Il y vivait encore en 1731, à l'âge de soixante et onze ans. Le catalogue de Traeg, de Vienne, indique de la composition de Reuter un *Miserere* à deux chœurs, *all' uso romano*, et des toccates et fugues pour l'orgue, en manuscrit.

REUTER (CHARLES), fils du précédent, né à Vienne en 1697, était en 1731 organiste de l'église de Saint-Étienne dans cette ville. Il mourut dans cette situation en 1770. Burney entendit à Vienne un *Te Deum* de cet artiste, qui lui parut une composition sèche et froide.

REUTTER (ROMAIN), bénédictin bavarois, naquit en 1755, à Kallmünz, près de Ratisbonne. Admis comme enfant de chœur à l'abbaye de Prüfening, il y fit ses premières études musicales, puis entra au séminaire de Neubourg sur le Danube, où il développa ses heureuses dispositions sous la direction du compositeur Schubbaur. Ce fut dans cette école que Reutter fit ses premiers essais dans de petites compositions pour l'église. Il alla ensuite étudier la philosophie à Amberg, et composa des litanies d'une expression touchante : elles furent accueillies avec enthousiasme par les artistes de cette ville. On le chargea ensuite de la composition du mélodrame qu'on exécute à la fin de chaque année scolaire dans les colléges de la Bavière, et le succès de cet ouvrage eut encore plus d'éclat que le premier. En 1775 Reutter entra à l'abbaye des bénédictins de Plankstetten, où la musique était fort négligée : il y fut chargé de la direction du chœur, et le remit dans un état florissant. Ce fut dans ce lieu qu'il écrivit des messes, des motets et des sonates de clavecin d'un mérite remarquable, qui se répandirent dans les monastères de la Bavière et du haut Palatinat. En 1781 il composa pour le gymnase d'Amberg un second mélodrame, intitulé *La Vigne de Naboth*, dont la musique parut si belle, qu'on en conservait encore le souvenir trente ans après à Amberg. Reutter est mort dans son couvent, en 1806, à l'âge de cinquante et un ans.

REVERONI SAINT-CYR (JACQUES-ANTOINE, baron de), né à Lyon, le 7 mai 1767, est issu d'une famille italienne qui suivit en France Catherine de Médicis, et y importa l'industrie des étoffes de soie qu'on appelle depuis lors *Florences*. Après avoir achevé ses études, Reveroni Saint-Cyr embrassa la carrière militaire à l'âge de quinze ans, et entra dans l'arme du génie, en 1782. Successivement capitaine dans cette arme, adjoint à l'état-major du ministère de la guerre, membre du co-

mité des fortifications de Paris, lieutenant-colonel du génie, colonel d'état-major, professeur de fortification à l'école polytechnique, chef de division au ministère de la guerre, et sous-directeur du génie, il eut une carrière laborieuse. Malheureusement il fut atteint d'aliénation mentale en 1828, et mourut dans une maison de santé, près de Paris, le 19 mars 1829, à l'âge de soixante et un ans et quelques mois. Reveroni Saint-Cyr a écrit les livrets de plusieurs opéras et drames qui ont été mis en musique par MM. Berton, Cherubini et Méhul, ou qui n'ont pas été représentés. Parmi les livres qu'il a publiés, on en remarque un qui a pour titre : *Essai sur le perfectionnement des beaux-arts par les sciences exactes, ou calculs et hypothèses sur la poésie, la peinture et la musique,* Paris, Henrichs, 1804, 2 vol. in-8°, avec des planches. Le principe qui sert de base à ce qui concerne le perfectionnement de la musique, dans cet ouvrage, est ainsi formulé par l'auteur : *La musique est une série de sons propres à frapper l'oreille et à peindre à l'esprit des images et des sensations.* Son système est donc celui de la perfection de l'art dans le genre descriptif et pittoresque ; mais ce n'est pas seulement l'imitation esthétique qu'il veut qu'on y introduise; c'est aussi l'imitation matérielle, et c'est ce qu'il appelle le perfectionnement de l'art par les sciences exactes ; voulant prouver que les courbes formées par les notes de la mélodie affectent agréablement l'imagination lorsqu'elles sont d'un aspect doux à l'œil, et l'ébranlent d'une manière plus ou moins violente lorsqu'elles se transforment en angles plus ou moins aigus, il essaie de démontrer cette théorie par l'analyse de quelques phrases d'opéras dont il calcule mathématiquement les courbes. Cette théorie prétendue est une des absurdités les plus originales qu'on ait imaginées.

REY (JEAN-BAPTISTE), né à Lauzerte (Tarn-et-Garonne), le 18 décembre 1734, entra dans son enfance à l'abbaye de Saint-Sernin, en qualité d'enfant de chœur, et y apprit la musique. A l'âge de dix-sept ans il obtint au concours la place de maître de chapelle de la cathédrale d'Auch. Des discussions qu'il eut avec le chapitre de cette église le firent renoncer à la maîtrise après trois ans, et il accepta la place de chef d'orchestre à l'Opéra de Toulouse. Jusqu'à l'âge de quarante ans, il remplit des fonctions semblables à Montpellier, Marseille, Bordeaux et Nantes. Il était dans cette dernière ville lorsque la renommée de son habileté dans la direction des orchestres, le fit appeler à Paris, en 1776, pour régénérer celui de l'Opéra dans l'exécution des ouvrages de Gluck et de Piccinni. D'abord adjoint à Francœur, il lui succéda en 1781 dans la place de premier chef d'orchestre. Ces grands artistes trouvèrent en lui autant de fermeté que d'intelligence et de sentiment musical. Quelques motets exécutés dans la chapelle du roi avaient prouvé qu'il possédait aussi du savoir dans l'art d'écrire. En 1779, Louis XVI le nomma maître de la musique de sa chambre, lui accorda une pension de 2,000 francs, et lui fit promettre une des places de surintendant de sa chapelle avec la décoration de l'ordre de Saint-Michel. Les événemens de la révolution française enlevèrent à la fois à Rey ses avantages et ses espérances. Après le mois d'août 1792, on le choisit pour être un des membres du comité d'administration de l'Opéra, et le décret qui organisa définitivement le Conservatoire de musique de Paris, le désigna comme un des professeurs d'harmonie de cette école. Quelques années après, j'y devins son élève, et j'appris de lui cette science d'après les principes de Rameau, les seuls qu'il connût et qu'il voulût admettre. Dans la discussion relative au système de Catel (*voyez* ce nom), en 1800, il s'en montra un des plus ardents adversaires, et cette circonstance, réunie à l'attachement qu'il témoigna à Lesueur dans ses

querelles avec le Conservatoire, le fit exclure de cet établissement en 1802. Sa nomination de maître de la chapelle de Napoléon, en 1804, le consola de cette disgrâce. Le sort heureux dont il jouissait fut troublé en 1809 par la mort de sa fille, jeune personne qui possédait un beau talent sur le piano. La douleur dont il fut saisi par cet événement le conduisit au tombeau, le 15 juillet 1810, à l'âge de soixante-seize ans. Il avait dirigé l'orchestre de l'Opéra pendant plus de trente ans avec une habileté dont il n'y avait point eu d'exemple en France avant lui. Depuis 1781 jusqu'en 1785 il avait aussi dirigé celui du concert spirituel. Les compositions de ce digne artiste sont : 1° *Apollon et Coronis*, opéra en un acte, représenté à l'Académie royale de musique, en 1781. 2° Tous les airs de danse de *Tarare*, opéra de Salieri, *ibid.*, 1787. 3° Ouverture d'*Apollon et Daphné*, 1787. 4° Le troisième acte d'*Arvire et Evelina*, opéra que Sacchini avait laissé inachevé. Ce célèbre compositeur avait désigné Rey, son ami, pour terminer son ouvrage, en 1788. 5° Les airs de danse d'*OEdipe à Colonne*, opéra de Sacchini, en 1787. 6° *Diane et Endymion*, en deux actes, à l'Opéra, 1791. Rey a laissé en manuscrit deux messes solennelles avec orchestre, et plusieurs motets exécutés dans la chapelle du roi. On trouve quelques solféges de sa composition dans la troisième partie des solféges du Conservatoire de Paris.

REY (LOUIS-CHARLES-JOSEPH), frère du précédent, naquit à Lauzerte le 26 octobre 1738. Comme son frère, il fit ses études musicales à l'abbaye de Saint-Sernin, et entra comme violoncelliste au théâtre de Montpellier, à l'âge de seize ans. En 1755 il se rendit à Paris, pour y prendre des leçons de Bertaut. Après deux années de séjour en cette ville, il accepta une place de violoncelliste au théâtre de Bordeaux, et en remplit les fonctions pendant neuf ans. De retour à Paris vers la fin de 1766, il entra à l'orchestre de l'Opéra l'année suivante, et fut admis dans la chapelle du roi en 1772. Retiré de l'Opéra à la fin de 1806 avec la pension, après un service de quarante ans, il se coupa la gorge avec un rasoir dans un accès de fièvre nerveuse, et mourut à Paris le 12 mai 1811. Rey eut quelque part dans l'opéra de son frère, *Apollon et Coronis*. Il a fait graver de sa composition : 1° Trios pour 2 violons et violoncelle, Paris, Cousineau. 2° Airs variés pour violon et violoncelle, Paris, Sieber. 3° Duos pour 2 violoncelles, liv. 1 et 2, Paris, Bailleux. M. Papillon de Laferté, intendant des menus plaisirs du roi, ayant exprimé dans une brochure son mécontentement des difficultés que les artistes du théâtre et de l'orchestre lui faisaient éprouver dans l'administration de l'Opéra, Rey y fit une réponse intitulée : *Mémoire justificatif des artistes de l'Académie royale de musique, ou réponse à la lettre qui leur a été adressée le 4 septembre* 1789, Paris, 1789, in-8°.

REY (JEAN-BAPTISTE), né à Tarascon, vers 1760, fut élevé à la maîtrise de la collégiale de cette ville, et apprit seul à jouer du clavecin, du violon et du violoncelle. Après avoir été organiste et maître de musique des cathédrales de Viviers et d'Uzès, il vint à Paris en 1795, et s'y fixa comme professeur de musique. Admis à l'orchestre de l'Opéra en qualité de violoncelliste l'année suivante, il y est resté jusqu'à sa mort, arrivée dans l'été de 1822. Il a publié de sa composition : 1° Pot-pourri pour le piano, op. 1, Paris, Leduc. 2° *Cours élémentaire de musique et de piano-forté, ou Méthode pratique de l'art de toucher le piano-forté*, Paris, Naderman. Partisan du système de la basse fondamentale, qu'il prétendait appliquer à l'échelle chromatique, quoique Rameau n'eût eu pour principe que la gamme diatonique dans la création de ce système, il écrivit, pour la propagation de sa méthode, un livre intitulé : *Exposition élémentaire de l'harmonie ; théorie gé-*

nérale des accords d'après la basse fondamentale, vue selon les différents genres de musique, Paris (sans date, mais publié en 1807), veuve Naderman, grand in-8° de 198 pages gravées.

REY (V.-F.-S.), ancien vérificateur des domaines, employé à la comptabilité de l'enregistrement, naquit à Lyon vers 1762. La protection de son compatriote Sonnerat lui fit obtenir en 1782 un emploi dans l'administration financière, où il a passé toute sa vie. Il vivait encore à Paris en 1816. Comme ses homonymes, il était admirateur de la théorie de l'harmonie imaginée par Rameau, qu'il essaya de résumer dans de grands tableaux publiés sous ce titre : *Tablature générale de la musique, pour servir à l'intelligence du système dans tout l'ensemble de la musique.* Le second titre de ces tableaux est celui-ci : *Système harmonique développé et traité d'après les principes du célèbre Rameau, ou Grammaire de musique sous le titre de tablature, se rapportant au Dictionnaire de J.-J. Rousseau,* Paris, Sieber fils, grand in-fol. de 15 pages gravées, sans date (1795). Plus tard, Rey développa et modifia ses idées concernant la théorie de la musique et de l'harmonie, dans un livre intitulé : *L'Art de la musique théori-physico-pratique général et élémentaire; ou exposition des bases et des développemens du système de la musique,* Paris, Godefroy, 1806, in-4° de 54 pages, et de 43 planches, en partie gravées et en partie imprimées avec les caractères de musique d'Olivier et Godefroy. A l'égard des planches gravées sous ce titre : *La couronne d'Apollon, ou le Guide de la musique,* citées par M. Quérard dans *la France littéraire* (tome 7, page 557), elles appartiennent à l'ouvrage précédent.

REY-DUSSEUIL (ANTOINE-FRANÇOIS-MARIUS), littérateur, né à Marseille le 12 juillet 1800, fit ses études dans cette ville, puis suivit des cours de droit à Aix et à Paris. Il abandonna la culture de cette science pour se livrer à celle des lettres, contribua à la rédaction de plusieurs journaux politiques et littéraires, publia des romans qui eurent quelque succès, et mourut aliéné à Paris, en 1837. Attaché à la rédaction du nouveau *Mercure de France* pendant quatre ans, il y a inséré des *Lettres sur les théâtres lyriques,* où il analysait le *mérite des compositeurs, des opéras et des acteurs.* Ces lettres se font remarquer par une tournure d'esprit originale, et par une critique pleine de causticité; mais Rey-Dusseuil n'avait pas les connaissances nécessaires en musique pour donner de la solidité à ses jugemens.

REYHER (ANDRÉ), maître en philosophie et recteur du gymnase de Gotha, naquit le 4 mai 1601, à Heinrichs, près de Henneberg. Ses études ayant été terminées avec distinction, il fut nommé recteur à Schleusingen ; puis il fut appelé à Gotha, en la même qualité. Il y mourut le 2 avril 1673. Pendant qu'il était à Schleusingen il publia une collection de dissertations sur les diverses parties des arts et des sciences, intitulée : *Margarita philosophica in annulo synopsis totius philosophiæ,* Nuremberg, 1636, in-8° [1]. Une deuxième édition a été publiée à Gotha, en 1669, in-8°. La douzième dissertation de ce recueil traite de la musique; elle avait été déjà publiée séparément sous ce titre : *Epitome Musicæ pro Tyronibus,* Schleusingen, 1635, in-8°. On a aussi un autre ouvrage de Reyher, relatif à la musique, intitulé : *Specimen musicum pro exercitio ebraice conjugandi,* Gotha, 1671, in-4°.

REYMANN (F.-G.), maître des ballets du théâtre de la cour de Strélitz, vers 1783, y a composé un petit opéra intitulé *le Derviche.* On ignore si cet artiste est le même dont le catalogue de Traeg (Vienne, 1799) indique les ouvrages suivans, en manuscrit : 1° Deux ouvertures

[1] Il ne faut pas confondre cet ouvrage avec la *Margarita philosophica* de George Reisch (*Voy.* ce nom).

à 13 instrumens. 2° Neuf symphonies à grand orchestre, dont trois concertantes. 3° Concerto pour flûte principale. 4° *Idem* pour hautbois. 5° Treize *concertini* pour flûte, flûte d'amour, 2 violes, 2 cors et violoncelle. 6° Trois sérénades pour huit instrumens, et plusieurs quatnors pour des instrumens à vent ou à archet.

REYMANN (P.-C.), harpiste de l'époque actuelle, vivait à Hambourg en 1810. Il a publié de sa composition : 1° Trois sonates pour harpe, violon et violoncelle, op. 18, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Trois sonates pour harpe à crochets et violon, op. 8, *ibid.* 3° *Idem,* op. 14, 15 et 17, Hambourg, Bœhme. 4° Sonates pour harpe et flûte, op. 10, 11, 12, *ibid.* 5° Thêmes variés pour harpe et violon, op. 7, 13, 16, *ibid.*

REYNITZSCH (JEAN-CHRISTOPHE-GUILLAUME), sous-bibliothécaire à Gotha, mort jeune en 1810, est auteur d'un livre intitulé : *Ueber Druyden und Druydensteine, Barden und Bardenlieder, Feste, Schmœusse*, etc. (Sur les druides et les pierres druidiques, les bardes et leurs chants, etc.), Gotha, Ettinger, 1802, in-8° avec planches. Il y traite de la musique des bardes et des scaldes, depuis la page 81 jusqu'à la page 123.

REYNWAAN (JEAN-VERSCHUERE), amateur de musique et avocat à Flessingue, en Zélande, dans la dernière moitié du dix-huitième siècle, mort en 1808, a publié de sa composition, à Amsterdam, vers 1780, trois sonates pour le piano, op. 1. Il n'existait pas de dictionnaire de musique en hollandais lorsque cet amateur fit imprimer l'essai d'un livre de ce genre, intitulé : *Musykaal konst-wordenboeck,* etc. (Vocabulaire de l'art musical), Middelbourg, 1789, in-8°. Il n'en parut d'abord que la première partie, contenant les lettres *A-E;* puis (au commencement de 1790) parut un cahier de la seconde partie; mais l'auteur, frappé des défauts de son ouvrage, en arrêta la publication. Ainsi qu'il le dit lui-même dans sa préface, il avait pris pour base de son dictionnaire ceux de Brossard et de Jean-Jacques Rousseau; mais il avait abrégé l'étendue des principaux articles de ce dernier. Aucun des auteurs de bibliographies ou de biographies musicales n'a eu connaissance de ce premier dictionnaire de musique publié par Reynwaan. Son premier travail ayant été abandonné, il s'occupa d'une nouvelle rédaction d'un livre du même genre, dont la première partie parut sous ce titre : *Muzykaal kunst-woordenboek, behelzende de Verklaaringen als mede het Gebruick en de Kracht der Kunstwoorden, die in de Musyk voorkomen* (Lexique d'art musical, contenant l'explication de l'usage et de la signification précise des termes techniques employés dans la musique), Amsterdam, Wouter Brave, 1795, première partie, contenant les lettres *A-M,* 1 volume grand in-8° de 618 pages, avec beaucoup de planches. Par une sorte de fatalité qui ne permettait pas à Verschuere Reynwaan de voir la fin de son travail, l'invasion de la Hollande par l'armée française, et la stagnation des affaires, qui en fut la suite, empêchèrent la publication de la seconde partie, qui n'a point paru plus tard. Telle qu'elle est exécutée, cette seconde rédaction de l'ouvrage peut être considérée comme un des meilleurs dictionnaires de musique. Une érudition solide règne dans la plupart des articles, et les définitions sont aussi précises que le permettait le génie de la langue hollandaise. Ce livre n'est pas, comme on pourrait le croire, un vocabulaire hollandais des termes de musique, mais une explication en langue hollandaise des mots grecs, latins et italiens relatifs à cet art. Il me semble que ce vocabulaire polyglotte, adopté par Verschuere Reynwaan, est un défaut à l'égard des lecteurs à qui son ouvrage était destiné. On a aussi du même auteur un traité élémentaire de musique intitulé : *Catechismus der Musyk*, etc., Amsterdam, 1788, 1 volume in-8°.

REYS (GASPARD), était maître de chapelle d'une église de Lisbonne vers 1630, puis il alla remplir les mêmes fonctions à Braga, où il mourut. Élève de Duarte Lobo, excellent maître portugais, il montra de l'habileté dans l'art d'écrire par la composition de plusieurs messes, psaumes, motets et vilhancicos, qui se conservent dans l'église des franciscains de Valladolid.

RHAW (GEORGE), ou RHAU, compositeur, écrivain didactique et célèbre imprimeur de musique, naquit en 1488, à Eisfeld, dans la Franconie. Le nom du maître qui lui enseigna la musique, ainsi que le lieu où il fit ses études sont inconnus; on sait seulement qu'il était *cantor* et directeur de musique à Leipsick antérieurement à 1518, car il publia au commencement de cette année la première édition de son traité de musique. En 1519 il fit exécuter une messe à 12 voix de sa composition, avant la discussion publique entre Luther et Eck, et un *Te Deum* après qu'elle eut été terminée. Rhaw s'établit ensuite à Wittenberg, et y fonda une imprimerie de musique d'où sont sortis quelques recueils de compositions de célèbres musiciens allemands de la fin du quinzième siècle, et de la première moitié du seizième. Il mourut à Wittenberg, le 6 août 1548, dans sa soixante-douzième année. Rhaw s'est fait connaître comme écrivain didactique par un traité élémentaire de musique, intitulé : *Enchiridion Musices ex variis musicorum libris depromptum rudibus hujus artis Tyronibus sane frugiferum*, Leipsick, Valentin Schumann, 1518, in-8° de 10 feuilles. Ainsi que l'indique le titre de cet ouvrage, ce n'est qu'une compilation des principaux traités de musique publiés jusqu'à l'époque où il parut; mais cette compilation est bien faite. Le livre est divisé en deux parties : la première traite de la musique sous le rapport des intervalles, de la gamme par hexacordes, et des tons; la deuxième, de la musique mesurée. Les exemples sont écrits à trois et à quatre parties. Une édition retouchée et modifiée, qui paraît être la seconde, fut ensuite publiée par Rhaw, sous ce titre : *Enchiridion utriusque musicæ practicæ a Georgio Rhaw ex variis musicorum libris, pro pueris in schola Vitebergensi congestum*, Wittenberg, 1530, in-8° de 11 feuilles. On voit par l'épître dédicatoire de cette édition que George Rhaw n'était pas seulement imprimeur de musique à Wittenberg, mais qu'il y remplissait aussi les fonctions de *cantor*, et qu'il avait écrit son livre pour ses élèves. Les bibliographes citent une troisième édition du même ouvrage, publiée à Wittenberg, en 1532, in-8°; une quatrième, de la même ville, 1536, in-8° de 11 feuilles; une cinquième, *ibid.*, 1538, in-8°; une sixième, *ibid.*, 1546, in-8°, et une septième, *ibid.*, 1553, in-8°; ils en ont oublié une qui a paru dans la même ville en 1551, in-8° de 11 feuilles et demie. Je possède les éditions de 1536, 1551 et 1553; elles n'offrent pas de différences entre elles. Les deux dernières éditions ont été publiées par les héritiers de Rhaw.

Comme éditeur et imprimeur de musique, Rhaw a publié quelques bons ouvrages didactiques et pratiques, parmi lesquels on remarque les livres de Martin Agricola (*voyez* ce nom), et le petit traité *De Compositione cantus* de Galliculus (*voyez* ce nom). On lui doit aussi de précieuses collections de compositions d'anciens maîtres allemands, entre autres : 1° *Selectæ harmoniæ quatuor vocum*, qui contient une Passion de Galliculus, une autre de Hobrecht, et d'autres compositions de Jean Walther, de Louis Senfel, de Cellarius, de Ducis, de Eckel, de Stolzer et de Henri Isaac. 2° *Newe deutsche geistliche Gesænge* (Nouveaux cantiques religieux allemands, etc.), Wittenberg, 1544, qui contiennent 123 morceaux à quatre et cinq voix, à l'usage des écoles, et qui renferment des compositions de Balthazar Resinarius, de Lupus Hil-

link, de Martin Agricola, de Louis Senfel, de Thomas Stolzer, d'Arnold de Bruck, d'Étienne Mahu, de Virgile Hauck, de Benoît Ducis, de Sixte Dietricht, de Jean Weinmann, de Wolff Heintz, de George Vogelhüber, de George Forster et de Jean Stahl.

RHEIN (FRÉDÉRIC), fils d'un maître de chapelle à Strasbourg, naquit dans cette ville en 1771, et se livra dès sa jeunesse à l'étude de la flûte, sur laquelle il acquit une habileté remarquable. Après avoir voyagé dans la partie de l'Allemagne qui avoisine le Rhin, il se fixa à Vienne, et y mourut à l'âge de vingt-huit ans, en 1798. On a gravé de sa composition : 1° Trois duos pour 2 flûtes, op. 1, Paris, Imbault. 2° 6 *idem*, op. 2, Paris, Bonjour. 3° Premier concerto pour flûte et orchestre, op. 3, Spire, Bossler. 4° Deuxième *idem*, op. 4, *ibid*. 5° 6 trios pour 2 flûtes et basson, op. 5, *ibid*. On trouve deux duos de flûte de cet artiste dans l'œuvre 26me de Hoffmeister, publié à Vienne, chez Artaria.

Le frère aîné de Frédéric Rhein, qui était pianiste et hautboïste distingué, s'établit à Toulouse. Plus tard il retourna à Strasbourg et s'y fit marchand de musique. Il était aussi attaché au théâtre de cette ville, en qualité de hautboïste. Un autre frère, flûtiste au théâtre des Variétés, à Paris, a publié deux œuvres de duos pour 2 flûtes, et un œuvre de sonates pour flûte et basse, à Paris, chez Gaveaux. Enfin, le plus jeune des quatre frères, musicien dans un régiment, périt dans la campagne de Russie, en 1812.

RHEIN (CHARLES-LAURENT), fils et neveu des précédens, naquit à Toulouse le 24 février 1798. Élève de son père pour le piano, il joua en public, à Marseille, dès l'âge de cinq ans, des sonates de Clementi et de Mozart. Lorsque son père alla se fixer à Strasbourg, il l'y suivit et se livra à l'enseignement jusqu'à l'âge de dix-neuf ans. Arrivé à Paris en 1817, il fut admis comme élève au Conservatoire, et reçut des leçons de M. Pradher pour le piano, de M. Dourlen pour l'harmonie, puis de Reicha pour la composition. Quelques mois après son entrée dans cette école, il obtint le second prix de piano au concours, et le premier prix lui fut décerné en 1818. Depuis cette époque jusqu'en 1832, M. Rhein fut considéré comme un des bons professeurs de piano qui se trouvaient à Paris. A la suite d'un voyage qu'il fit dans le midi de la France, il se fixa à Bordeaux en 1836 : il s'y trouve encore au moment où cette notice est écrite. On connaît sous le nom de cet artiste : 1° Sonates pour piano et violon, op. 20 et 21, Paris, Janet, Mme Lemoine. 2° Rondoletto *idem*, op. 22, Lyon, Arnoud. 3° Sonates pour piano et flûte, op. 18, Paris, Pacini. 4° Duos pour piano et violon sur des thèmes de divers opéras, op. 26, Paris, Troupenas; op. 31, Paris, Pleyel; op. 32, Paris, Frère; op. 33, Paris, Zetter; op. 43, sur un thème original, Paris, Pacini. 5° Duos pour piano, op. 25, à quatre mains, sur des thèmes de *Wallace*, Paris, Colombier; op. 36, pour harpe et piano, sur des thèmes des *Deux nuits*, Paris, Janet. 6° Études, op. 42, 44, Paris, Lemoine, Catelin. 7° Fantaisies sur des thèmes d'opéras pour piano seul, op. 12, 45, 46, 47, Paris, Troupenas, B. Latte, Catelin. 8° Variations *idem*, op. 7, 10, 13, 14, 15, 16, 24, 34, 38, 41, *ibid*. 9° Rondeaux *idem*, op. 11, 22, 28, 31, 35, *ibid*. 10° Polonaise brillante *idem*, op. 40, Paris, Pacini.

RHEINECK (CHRISTOPHE), né à Memmingen le 1er novembre 1748, apprit dans sa jeunesse les élémens de la musique, et se livra ensuite à l'étude du clavecin. Dans un voyage qu'il fit en France, il habita quelque temps à Lyon, et y fit représenter son premier opéra, dont le sujet était *le nouveau Pygmalion*. Des amis le recommandèrent à Turgot, alors contrôleur général des finances, qui lui promit une place dans les fermes; mais avant de se fixer en France, il désirait revoir son

père, qui mourut peu de jours après son retour à Memmingen. Par suite de cet événement, un mois s'écoula avant qu'il fût de retour à Paris ; lorsqu'il y arriva, Turgot, tombé en disgrâce, ne put remplir sa promesse, et Rheineck, trompé dans ses espérances, prit le parti de retourner dans sa patrie. Il acheta l'auberge de Memmingen, se maria et ne cultiva plus la musique qu'en amateur. Il mourut en 1796, à l'âge de quarante-huit ans. On vante l'élégance et le bon goût de ses compositions, parmi lesquelles on trouve : 1° *Le nouveau Pygmalion,* opéra-comique français. 2° *Le Fils reconnaissant,* opéra-comique, composé à Lyon pour un théâtre de société. 3° *Renaud et Armide,* grand-opéra allemand, représenté à Memmingen, en 1779. 4° *Der Todesgang Jesu,* oratorio allemand, en 1778. 5° Messe solennelle (en manuscrit). 6° Mélodies pour le recueil de cantiques de Schelhorn. 7° Quatre recueils de chansons allemandes, dont le premier fut publié en 1770. 8° Quelques pièces de clavecin dans la collection publiée à Spire, par Bossler. 9° Six concertos pour le clavecin, restés en manuscrit.

RHIEMANN ou RIEMANN (JACQUES), musicien au service de l'électeur de Hesse-Cassel, dans la première moitié du dix-huitième siècle, est connu par les ouvrages suivans, publiés à Amsterdam, chez Roger : 1° Suites de pièces pour la basse de viole et basse continue, op. 1. 2° Six sonates pour violon seul et basse continue, op. 2. 3° Sonates en trios pour violon, basse de viole et basse continue, op. 3.

RHODE (JEAN-FRÉDÉRIC), facteur d'orgues à Dantzick, y a construit en 1760 l'orgue de l'église Saint-Pierre, de quarante jeux, et celui de Saint-Jean, de trente jeux.

RHODE (JEAN-G.), savant littérateur et historien, né en Silésie, mort à Breslau le 23 août 1827. Au nombre de ses écrits, on en remarque un qui a pour titre : *Theorie der Verbreitung des Schalls, für Baukunstler* (Théorie de la propagation du son, pour les architectes). Berlin, Dunker, in-8° avec une planche. Le titre cité par MM. Lichtenthal et Becker est inexact.

RHODIGINUS, dont le nom véritable était RICCHIERI (LOUIS), prit son nom latin de Rovigo, où il reçut le jour en 1447. Après avoir terminé ses études de philosophie à Ferrare, et de droit civil et canonique à Padoue, il fit un voyage en France, puis s'établit à Rovigo, où il obtint une chaire de professeur, en 1497. Banni de sa patrie un an après, il alla enseigner à Vicence, puis à Padoue, eut une vie agitée par les événemens politiques, et mourut à Rovigo en 1525. Dans son livre intitulé *Lectionum antiquarum libri XXX,* dont la première édition fut publiée à Venise, par Alde, en 1516, in-fol., il traite de la musique des anciens aux chapitres 3me et 9me du livre cinquième, dans tout le livre neuvième, dans les chapitres 11me à 15me du dix-neuvième livre, dans le 26me du livre vingt-septième, et dans le chapitre 16me du vingt-neuvième.

RHYZELIUS (ANDRÉ-OLAUS), né dans un village de la Suède, en 1677, fut professeur de théologie à l'université d'Abo, puis aumônier de Charles XII. et enfin évêque de Lindkœping. Il mourut dans cette ville en 1756. Il a écrit une dissertation en langue suédoise intitulée : *Christelig Orgelwerks Inwigning* (Introduction de l'orgue dans les églises chrétiennes), Upsal, 1733, in-4°.

RIBBE (JEAN-CHRÉTIEN), médecin, littérateur et amateur de musique, vécut à Berlin vers la fin du dix-huitième siècle, et y existait encore en 1822. Il a publié les compositions suivantes : 1° Six sonates pour clavecin et flûte, Berlin, 1789. 2° Trois grands duos concertans pour 2 flûtes, Berlin, Hummel, 1798.

RIBOCK (J.-J.-H.), docteur en médecine à Luchow, petite ville près de Lunebourg, y est mort en 1784, ou, suivant d'autres renseignemens, a cessé de vivre à

Hanovre en 1785. Amateur de flûte, il s'occupa du perfectionnement de cet instrument, et publia sur ce sujet : 1° *Bemerkungen über die Flœte und Versuch einer kurzen Anleitung zur bessern Einrichtung und Behandlung derselben* (Observations sur la flûte et essai d'une instruction sur une construction améliorée de cet instrument), Stendhal, 1782, in-4° de 62 pages avec 7 planches. 2° *Ueber Musik, an Flœtenliebhaber insonderheit* (Sur la musique, particulièrement pour les amateurs de flûte), dans le Magasin de musique, publié par Cramer (t. I, p. 686-736).

RIBOVIUS (LAURENT), né à Greisswalde dans les premières années du dix-septième siècle, fut *cantor* et maître d'école à Lœbenicht, près de Kœnigsberg. On a de lui un traité élémentaire de musique, par demandes et réponses, intitulé : *Enchiridion musicum oder kurzer Begriff der Singkunst,* Kœnigsberg, 1638, in-8° de 11 feuilles et demie. Dans la même année, Ribovius a publié une deuxième édition augmentée de cet ouvrage, aussi à Kœnigsberg, en 16 feuilles et demie in-8°.

RICCARDI (FRANÇOISE), connue sous le nom de Mme PAER, cantatrice distinguée, est née à Parme en 1778. Douée d'une belle voix et d'heureuses dispositions pour la musique, elle se livra à l'étude du chant sous la direction de Fortunati. A l'âge de seize ans elle débuta avec succès au théâtre de Brescia, où elle chanta avec le célèbre ténor David (père). En 1795 elle parut comme prima donna sur le théâtre de Milan, puis chanta à Parme, à Florence, revint à Milan à l'automne de 1796, puis alla à Bologne, et enfin chanta à Milan au carême de 1798. Devenue la femme du célèbre compositeur Paër, elle le suivit à Vienne, à Dresde et à Paris, où elle chanta en 1807 et 1808 au théâtre de la cour. Séparée ensuite de son mari, elle retourna en Italie, et se fixa à Bologne, où l'on dit qu'elle vit encore dans une situation peu fortunée.

RICCATI (le comte GIORDANO), habile géomètre, architecte et amateur de musique, naquit à Castel-Franco, près de Trévise, le 28 février 1709. Fils d'un mathématicien habile, il apprit de lui les mathématiques et se livra de bonne heure à la culture des arts. Il mourut à Trévise le 20 juillet 1790. On a de lui les productions suivantes : 1° *Saggio sopra le leggi del contrappunto,* Castel-Franco, 1762, in-8° de 155 pages. 2° *Delle corde ovvero fibre elastiche*, Bologne, 1777, in-4° de 246 pages avec planches. 3° *Soluzione della difficoltà proposta dal dottissimo P. D. Girolamo Saladini intorno ad una proposizione contenuta nell' opera :* Delle corde, ovvero fibre elastiche, etc. (dans la *Raccolta d' Opuscoli scientifici e filologici* de Cologera, t. 19, p. 287). 4° *Lettera al chiarissimo Sig. conte Girolamo Fenaroli, nella quale s'indaga l' artificio di cui si serve la natura per far sì, che incitata una corda al suono, s' adatti in brevissimo tempo ad una curva bilanciata ed isocrona* (Nuovo Giorn. de' letterati d'Italia, Modène, 1778, t. 13, p. 62-79). 5° *Lettera al Sig. Arciprete Nicolai, in cui nuovamente si difende dalla nota di petizione di principio la formola colla quale il cav. Newton determina la velocità della propagazione del suono per l' aria* (*ibid.*, ann. 1777, t. 12, p. 320-331). 6° *Lettera II, in cui si determina l' equazione generalissima delle curve bilanciate ed isocrone* (*ibid.*, tome 4, page 269). 7° *Delle vibrazioni sonore dei cilindri*, dans le premier volume des *Memorie di matemat. e fisica della società italiana*, Vérone, 1782, in-4°. 8° *Dissertazione fisico-matemat. delle vibrazioni del tamburro* (*Saggi scientifici e letterati dell' Academia di Padova*, tome 1, 1786, grand in-4°, p. 419-446). 9° *Lettere due all' ornatissimo Padre D. Giovenale Sacchi*, etc. (dans le *Nuovo Giornale de' Letterati d' Italia*, 1789, t. 45, p. 170). Ces let-

tres contiennent un aperçu de l'histoire de la musique théorique et pratique en Italie. 10° *Del suono falso. Dissertaz. acustico-matematica* (*Prodromo dell' Enciclopedia italiana*, Sienne, 1779, in-4°, page 96). 11° *Riflessioni sopra il libro primo della scienza teorica e pratica della musica del P. Valotti* (Nuovo Giorn. de' Letterati d' Italia, tome 23, pages 45-115). 12° *Esame del sistema musicale di M. Rameau* (*ibid.*, tome 21, pages 47-97). 13° *Esame del sistema musico del Sig. Tartini* (*ibid.*, tome 22, pages 169-272).

RICCI (DAVID), ou RIZZIO, excellent luthiste, né à Turin vers 1540, était fils d'un musicien de cette ville. En 1564 il accompagna l'ambassadeur de Sardaigne à la cour de la reine Marie d'Écosse; mais arrivé à Édimbourg, ce seigneur lui donna son congé, et Ricci n'eut pas d'autre ressource que d'entrer dans la musique de la chambre de la reine. Il n'y fut pas longtemps inaperçu; Marie l'attacha à sa personne, en qualité de chanteur et de luthiste, puis en fit son secrétaire et son favori. Les faveurs dont l'artiste était comblé par la reine excitèrent la jalousie des courtisans qui, éveillant les soupçons de l'époux de Marie Stuart, lui firent prendre la résolution d'assassiner Ricci. Le 9 mars 1566, les conjurés s'introduisirent dans l'appartement de la reine, et poignardèrent son favori à ses côtés. Quelques écrivains ont attribué à Ricci la composition de quelques anciens airs écossais, encore célèbres aujourd'hui; mais leur erreur est manifeste, car ces airs sont d'un temps plus reculé que celui où vécut ce musicien, et remontent au moins au règne du roi Jacques.

RICCI (MICHEL-ANGE), musicien né à Bergame dans la seconde moitié du seizième siècle, a composé des madrigaux à 1, 2, 3, 4 et 5 voix avec basse continue, qui ont été insérés dans le *Parnassus musicus Ferdinandæus Bergamen*. Venise, 1615, in-4°.

RICCI (AUGUSTIN), maître de chapelle à Padoue, dans la première moitié du dix-septième siècle, s'est fait connaître par quelques compositions pour l'église, parmi lesquelles on remarque : 1° *Ecce sacerdos magnus*, à 2 chœurs. 2° *Kyrie*, à 4 voix. 3° *Beatus vir*, à 4. 4° *Ave Maris stella*, à 4. 5° *Si quæris miracula*, à 8. 6° *Veni Creator spiritus*, à 4. Ces ouvrages sont dans la bibliothèque de l'abbé Santini, à Rome.

RICCI (PASCAL) naquit à Como en 1733, et étudia la musique sous la direction de Vignati, maître de chapelle à Milan. Entré dans les ordres, il prit le titre d'abbé, mais ne cessa pas de cultiver la musique avec succès. Après avoir fait plusieurs voyages en Allemagne, en Hollande et en Angleterre, il se rendit à Paris où il publia plusieurs ouvrages de sa composition; puis il retourna à Como, où il obtint le titre de maître de chapelle. Il y vivait encore dans les dernières années du dix-huitième siècle. Parmi ses compositions, on remarque des quatuors et des trios de violon d'une bonne facture. Il a aussi publié à Paris un traité de l'art de jouer du piano, intitulé : *Méthode ou Recueil des connaissances élémentaires pour le piano-forté ou clavecin*, Paris, Lachevardière, 1788, in-4°. On cite de la composition de Ricci un *Dies iræ* dont l'effet était saisissant.

RICCI (FRÉDÉRIC et LOUIS), frères, compositeurs dramatiques, sont nés à Naples dans les premières années du dix-neuvième siècle. Admis tous deux au collége royal de musique, ils y firent leurs études et reçurent des leçons de Zingarelli pour la composition. Louis Ricci fit exécuter en 1828, au petit théâtre de cette école, son premier opéra intitulé : *L'Impresario in angustie*. Dans la même année, il écrivit à Rome, pour le théâtre *Valle*, *L'Orfanello di Ginevra*, drame musical qui obtint un brillant succès. Après cet ouvrage, les deux frères se réunirent pour composer en commun les opéras suivans : 1° *Il Son-*

nanbulo, joué sans succès au théâtre *Valle*, à Rome. 2° *L'Eroina del Messico ossia il Fernando Cortez*, représenté au théâtre Tordinone, à Rome, le 9 février 1830, et qui ne réussit pas. 3° *Il Nuovo Figaro*, qui ne fut pas plus heureux, à Florence. 4° *Le Nozze di Figaro*, également accueilli avec froideur. Cette dernière chute décida les frères Ricci à séparer leurs travaux, et Louis donna à Venise *Un Duello sotto Richelieu*, dont la fortune est restée incertaine, et à Milan, *Chiara di Rosenberg*, qui réussit en 1832. Frédéric a été plus heureux encore dans *Un' Avventura di Scaramuccia*, jolie composition qui a réussi partout, et dans *Le Prigioni d' Edinburgo*, dont le succès a maintenant de l'éclat sur les principaux théâtres de l'Italie.

RICCIO (ANTOINE-THÉODORE), savant musicien, né à Brescia vers 1540, fut d'abord maître de chapelle à Ferrare, et y acquit de la réputation comme compositeur, puis entra au service de l'empereur, à Vienne. Son humeur inconstante lui fit bientôt quitter cette nouvelle position pour aller à Dresde, où il se fit protestant et se maria. En 1579 il s'éloigna de cette ville pour aller à Kœnigsberg, où le margrave de Brandebourg le fit son maître de chapelle. Suivant les biographes italiens, Riccio aurait bientôt après quitté cette position pour se rendre à Wittenberg, où il serait mort en 1580 ; mais Pisanski assure, dans son Histoire littéraire de la Prusse (part. I), qu'il vivait encore à Kœnigsberg en 1583. Les productions connues de cet artiste sont : 1° *Libro* 1° *de' Madrigali a* 5 *voci*, Venise, 1567, Gardane, in-4°. 2° *Libro* 2° *de' Madrigali a* 6, 7, 8 *e* 12 *voci*, ibid., 1567, in-4°. 3° *Canzoni alla napoletana a* 5 *e* 6 *voci*, Nuremberg et Francfort, 1577. 4° *Cantiones sacræ* 5, 6 *e* 8 *vocum*, Nuremberg, 1578, in-4°. 5° *Motetti a* 5 *e* 8 *voci*, Francfort, Stein. Cet ouvrage paraît être le même que le précédent, sous un autre titre. 6° Un livre de messes, publié à Kœnigsberg, chez Osterberger, en 1579. 7° *Motettæ quatuor e plurim. vocum. Regiomonti Boruss.* (Kœnigsberg), 1580. 8° *Introitus qui in solemnitatibus majoribus et præcipuorum sanctorum festis in Ecclesia decantari solent*, Venise, 1589, in-4°.

RICCIO (JEAN-BAPTISTE), compositeur italien, vécut dans la première moitié du dix-septième siècle. On connaît sous son nom : 1° *Divine laudi musicali a* 1, 2, 3 *e* 4 *voci*. 2° *Canzoni da sonare a* 1, 2, 3 *e* 4 *stromenti*.

RICCIO (ANGE-MARIE), docteur en théologie et professeur de littérature grecque, à Florence, vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié un recueil de dissertations philologiques intitulé : *Dissertationes Homericæ*, Florence, 1741, 3 volumes in-4°. On y trouve les dissertations suivantes relatives à la musique : 1° *De Achille citharâ canente, veterique Græcorum musica* (tome II, page 31). 2° *An musica curantur morbi* (tome II, page 51). 3° *De musica virili et effeminata Græcorum nonnullisque aliis ad cognitionem musicæ pertinentibus* (t. III, p. 41).

RICCOBONI (LOUIS), acteur italien, désigné au théâtre sous le nom de *Lelio*, naquit à Modène, en 1677. La troupe italienne qu'il avait formée, d'après l'ordre du duc d'Orléans, régent du royaume de France, fut amenée par lui à Paris, et y débuta au mois de mai 1716. Riccoboni en fut un des principaux acteurs. Il se retira de la scène en 1729, et alla vivre quelque temps à Parme ; mais il revint plus tard à Paris, et y mourut le 6 décembre 1753. On a de lui deux ouvrages médiocres intitulés : 1° *Histoire du théâtre italien*, etc., Paris, 1728-1731, 2 volumes in-8°. 2° *Réflexions historiques et critiques sur différens théâtres de l'Europe*, Paris, 1738, in-8°. On trouve dans ces livres quelques renseignemens concernant l'opéra.

RICHAFORT (JEAN) ou RICHEFORT,

dont le nom est écrit par les Italiens RICCIAFORTE, compositeur belge, né dans la seconde moitié du quinzième siècle, eut pour maître Josquin de Prez, suivant ce que nous apprennent du Verdier (*Biblioth. française,* tome III, page 83, édit. de Rigolei de Juvigny), et le poète Ronsard (*Mélange de chansons, tant des vieux auteurs que des modernes à* 5, 6, 7 *et* 8 *parties*, Paris, Ad. Leroy et Robert Ballard, 1572, in-4° obl., dans la préface). Richafort fut considéré comme un habile maître de son temps; Glaréan lui accorde des éloges (*Dodecach.*, p. 288) qui sont justifiés par le mérite des morceaux de sa composition que j'ai mis en partition. La collection la plus considérable de ses œuvres se trouve dans un manuscrit du seizième siècle qui est à la bibliothèque royale de Belgique, à Bruxelles. Le manuscrit in-folio des archives de la chapelle pontificale, à Rome, coté n° 38, contient plusieurs motets de ce musicien. La plupart des recueils publiés dans la première moitié du seizième siècle à Venise, Louvain, Anvers et Paris, renferment aussi des motets de sa composition. Dans le deuxième livre des motets dits *de la couronne*, publié par Petrucci, à Fossombrone, en 1519, on trouve un *Miseremini mei*, à 4 voix, dont il est auteur. Le huitième livre de motets à quatre, cinq et six parties, imprimé chez Pierre Attaignant, à Paris, en 1534, in-4° gothique, contient un *Veni electa*, du même artiste. George Schielen (*in Biblioth. Enucl.* page 327), et Gesner (*in Pandect.* l. 7, t. VI, fol. 63) attribuent à Richafort un *Compendium musicale*, qui ne paraît pas avoir été imprimé. Selon Guichardin ce musicien avait cessé de vivre en 1556.

RICHARD (BALTHAZAR), musicien au service de l'infante Isabelle, naquit à Mons, en Hainaut, vers la fin du seizième siècle, ou dans les premières années du dix-septième. Il a fait imprimer un ouvrage de sa composition intitulé : *Litaniæ beatissimæ Mariæ Virginis Lauretanæ,* 5, 6, 7, 8, 9 *et* 12, *tam vocibus quam instrumentis modulatæ, quibus missa octonis vocibus adjuncta est. Componebat Baltazar Richard, Hannonius Montensis, Smæ. Isabellæ Hispaniarum infantis in aulæ ejus sacello in Belgio cornicen, cum basso continuo ad organum,* Anvers, chez les héritiers de Pierre Phalèse, imprimeur de musique, 1631, in-4°.

RICHARD (LOUIS), bachelier en musique, professeur et organiste de la Madeleine à Oxford, dans la première moitié du dix-septième siècle. Il mourut en 1639, et eut pour successeur Arthur Philips. En 1630, il fit exécuter à Whitehall une mascarade de sa composition intitulée *Salmacida spolia.*

RICHARD (MARTIN), auteur inconnu d'un livre sur la musique qui porte le titre bizarre : *Geistliches musikalisches Triumph-Cranzlein, von der hochedeln und recht englischen Dorothea, und grossen Gottes-Gab, der Frau Musica* (Petite couronne triomphale, musicale et religieuse de la Musique, angélique Dorothée, ou don de Dieu), Leipsick, 1619.

RICHARD (PAULIN), employé à la bibliothèque royale de Paris, est né à Rodez (Aveyron), le 17 juin 1798. Il était âgé d'environ trente ans lorsqu'il se livra à l'étude du chant sous la direction de Garcia, ce qui le jeta dans des recherches historiques et théoriques sur cet art, lesquelles toutefois n'ont rien produit jusqu'à ce jour. M. Richard a fourni quelques articles à la *Revue musicale*, à la *Gazette musicale de Paris*, et à *la France musicale.*

RICHER (ANDRÉ), né à Paris, en 1714, fut admis dans les pages de la musique du roi, et fit ses études musicales sous la direction de Lalande et de Bernier. Plus tard, il fut attaché à la chapelle de Louis XV, et y fit exécuter plusieurs motets. Ses cantates ont été gravées à Paris vers 1750. Richer eut trois fils qui furent leur

profession de la musique : le premier était habile violoncelliste ; le second, attaché à la cour de Parme, avait du talent sur le violon ; le dernier, chanteur, est le sujet de l'article suivant.

RICHER (LOUIS-AUGUSTIN), fils d'André, naquit à Versailles, le 26 juillet 1740. A l'âge de huit ans il entra chez les pages de la chapelle du roi, et il en sortit en 1756. Dès sa neuvième année il s'était fait entendre dans quelques motets, et la beauté de sa voix lui avait fait accorder une pension par Louis XV. Son début au concert spirituel fut brillant : on admira sa belle voix de ténor et son goût naturel. Après la mort de son père, il eut le titre de maître de musique du duc de Chartres et du duc de Bourbon. En 1779, le roi lui accorda la survivance de la charge de maître de musique des enfans de France, dont il remplit les fonctions après la mort de Lagarde. La révolution l'ayant privé de ses emplois et de ses pensions, il trouva, par compensation, une place de professeur de chant au Conservatoire. Il mourut à Paris, le 6 juillet 1819. On a gravé de sa composition deux livres de cantatilles, un livre de romances, et un livre de chansonnettes.

RICHOMME (ANTOINE-JACQUES), graveur de musique, né à Paris, le 18 septembre 1754, s'est fait remarquer par la perfection de son travail, et a fait faire de grands progrès à l'art de la gravure de la musique en France. Élève de Mlle Vendôme, il se montra bientôt plus habile que son modèle. Ses premiers soins eurent pour objet de rendre les poinçons plus élégans dans leurs formes que ceux qui existaient avant lui. C'est Richomme qui a gravé les planches de musique de l'Encyclopédie méthodique ; mais ses plus beaux ouvrages sont les éditions complètes des quatuors de Haydn et de Mozart ; ainsi que le *Répertoire des clavecinistes* publié par Nægeli, à Zurich. C'est aussi Richomme qui a gravé sur cuivre le beau recueil de romances de J.-J. Rousseau intitulé *les Consolations des misères de ma vie*. Il a formé la plupart des bons graveurs qui lui ont succédé. J'ignore l'époque de sa mort.

RICHOMME (JEAN-THOMAS), fils du précédent, est né à Paris en 1789. Élève de son père, il est aussi bon graveur de musique. Il a publié un petit écrit intitulé : *Leçons sur la manière de graver la musique*, Paris, Mahler et compagnie, 1829, in-8° de 40 pages, avec 3 planches.

RICHSTHAL (CHR.-G.), auteur inconnu d'un petit écrit intitulé : *Nouvelle méthode pour noter la musique, et pour l'imprimer avec des caractères mobiles*, Paris, Lenormand, 1810.

RICHTER (JEAN-SIGISMOND), né à Nuremberg, le 31 octobre 1657. En 1674 il fréquenta l'université d'Altorf. Après trois années de séjour dans cette ville, il accepta une place de précepteur qu'il fut obligé de remplir pendant dix ans. En 1687 il obtint un emploi civil à Nuremberg ; peu de temps après on lui confia les fonctions d'organiste de la Frauenkirche. En 1691 il fut nommé organiste de l'église Saint-Égide, et à la mort de Pachelbel, en 1706, il lui succéda en la même qualité à Saint-Sebald. Il occupa cette place jusqu'à sa mort, arrivée le 4 mai 1719. Je possède un cahier de pièces d'orgue d'anciens maîtres, en manuscrit, où se trouvent quatre chorals variés de Richter qui donnent une opinion favorable de son talent.

RICHTER (GEORGE-GODEFROI), magister et pasteur à Neustædlein, près de Schneeberg, au commencement du dix-huitième siècle, est auteur d'un sermon qui a été publié sous ce titre : *Vivum Dei Organum, oder das lebendige Orgel-Werck Gottes, zeigete unter umstændlicher Erzehung, wie die Orgeln erfunden und in die Kirchen gebauet werden*, etc. (L'orgue vivant de Dieu, exposé en paroles simples, à la commune chrétienne de Neustædlein près de Schneeberg, dans un récit circonstancié concer-

nant l'invention des orgues et leur introduction dans les églises, le XVIe dimanche après la Trinité, le 24 septembre 1719, à l'occasion de l'érection du nouvel orgue), Schneeberg, 1720, in-4° de 47 pages, avec une longue épître dédicatoire.

RICHTER (JEAN-CHRISTOPHE), organiste de la cour de Dresde, né dans les dernières années du dix-septième siècle, fut mis en possession de son emploi chez l'électeur de Saxe, en 1726. Il fut un des élèves de Hebenstreit pour l'art de jouer du pantalon (*voyez* HEBENSTREIT). Richter mourut à Dresde vers 1749. Le catalogue de l'ancien fonds de musique de Breitkopf, à Leipsick, indique de la composition de cet artiste une cantate d'église à 4 voix et à 8 instrumens, et une sonate d'orgue pour 2 claviers et pédale.

RICHTER (FRANÇOIS-XAVIER), compositeur et écrivain didactique, naquit à Holischau, en Moravie, le 1er décembre 1709. Après avoir achevé son éducation musicale, il entra au service de l'électeur Palatin et vécut quelques années à Manheim. En 1747, la place de maître de chapelle de la cathédrale de Strasbourg étant devenue vacante, il se mit au nombre des aspirans, et l'obtint au concours. Il en remplit les fonctions seul et avec honneur pendant trente-six ans, et ce ne fut qu'en 1783, à l'âge de soixante-quatorze ans, qu'il sentit le besoin d'être aidé par un maître de chapelle adjoint : ce titre fut donné à Pleyel. Richter mourut à Strasbourg, le 12 septembre 1789, dans sa quatre-vingtième année, estimé à juste titre comme compositeur et comme professeur. Le catalogue thématique de Breitkopf indique vingt-six symphonies de cet artiste, en manuscrit, un concerto de piano, et six quatuors de violon. On a gravé de sa composition, à Amsterdam et à Paris, trois œuvres de trios pour clavecin, violon et violoncelle, et deux œuvres de six symphonies pour l'orchestre. Des nombreux ouvrages de musique d'église qu'il a écrits à Strasbourg, on n'a imprimé qu'un *Dixit* à 4 voix, en partition, Paris, chez Porro. Pendant que Richter était au service de la cour de Manheim, il écrivit un grand traité de composition intitulé : *Harmonische Belehrungen oder grundliche Anweisung zü den musikalischen Tonkunst* (sic). Cet ouvrage fut dédié par l'auteur à l'électeur Palatin du Rhin. Je possède le manuscrit original de cet ouvrage avec la signature de l'auteur à la dédicace, en 304 pages in-fol., non compris le registre. Une copie de ce manuscrit existe aussi à la bibliothèque royale de Paris. C. Kalkbrenner a traduit en français ce livre, mais en le mutilant en cent endroits, et l'a publié sous ce titre mensonger : Traité d'Harmonie et de composition revu, corrigé, *augmenté* (*!*) et publié avec 93 planches par, etc., Paris, 1804, in-4°.

RICHTER (CHARLES-GOTTLIEB OU THÉOPHILE), né à Berlin, en 1728, étudia d'abord la chirurgie, par obéissance pour ses parens, mais se livra ensuite à son penchant pour la musique, et en apprit les élémens sous la direction de Schaffrath, musicien au service de la princesse Amélie de Prusse. En 1754, Richter entra au service du général comte de Truchness, à Custrin : quelques années après il se rendit à Kœnigsberg, où il vécut d'abord sans autre emploi que celui de professeur de musique ; puis il obtint la place d'organiste du château, et enfin celle d'organiste de l'église de la vieille ville. Son habileté sur l'orgue ne put le mettre à l'abri de la misère dans laquelle il passa la plus grande partie de sa vie. Déjà avancé en âge, il obtint la place d'organiste de la cathédrale de Kœnigsberg. Il mourut en cette ville, dans l'été de 1809, à l'âge de quatre-vingt-un ans. On a imprimé de sa composition : 1° Six trios pour deux flûtes et basse, Kœnigsberg, 1771. 2° Deux concertos pour le clavecin, Riga, 1772. 3° neuf concertos *idem*, Kœnigsberg, en 1774, 1775 et 1783. Richter fut le maître de composition de

Reichardt (*voyez* ce nom). On trouve aussi trois concertos de cet artiste imprimés à Leipsick, chez Hartknoch.

RICHTER (JEAN-CHRÉTIEN-CHRISTOPHE), père du célèbre littérateur JEAN-PAUL, naquit à Neustædt, le 16 décembre 1727. Son extrême pauvreté rendit sa jeunesse pénible. Après avoir fréquenté le collége de Wundsiedel, il acheva ses études au *gymnasium poeticum* de Ratisbonne. La musique était l'objet principal de ses travaux. Après avoir été pendant quelques années simple musicien dans la chapelle du prince de la Tour et Taxis, il alla suivre des cours de théologie à Jéna et à Erlangen, puis il obtint, en 1760, la position d'organiste et de troisième professeur à Wundsiedel. Plus tard il fut appelé comme pasteur à Jœditz, dans la principauté de Bayreuth, et enfin il alla remplir les mêmes fonctions à Schwartzenbach, sur la Saale. Cet ecclésiastique a laissé en manuscrit beaucoup de compositions agréables pour l'église. Son fils, musicien d'organisation et habile pianiste, n'a cependant pas traité de la musique dans son grand traité d'Esthétique : il semble avoir été effrayé par les difficultés du sujet.

RICHTER (AMÉDÉE-FRÉDÉRIC), fils d'un *cantor* de Wurzen, naquit en cette ville et fit ses études musicales sous la direction de Hiller et de Müller, à l'école de Saint-Thomas de Leipsick. En 1812, il fut nommé organiste de la cour et de la ville, à Géra. On a imprimé de sa composition : 1° Trois recueils de chants avec accompagnement de piano, sous le titre de *Thalia*, Leipsick, Hoffmeister. 2° *Cæcilia*, douze poëmes de Thiersch, avec accompagnement de piano, op. 4, *ibid.*

RICHTER (GUILLAUME), musicien de la chapelle du grand-duc de Mecklembourg-Schwerin, à Ludwigslust, actuellement vivant, se distingue particulièrement par son talent sur la flûte. Il a publié de sa composition : 1° Sonate facile pour piano et flûte, op. 1, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Grande sonate *idem*, op. 5, Hambourg, Bœhme. 3° Duo concertant *idem*, op. 10, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 4° Duo concertant pour piano et cor, op. 6, *ibid.* 5° Ouverture (en *ut* mineur), op. 9, *ibid.* 6° Introduction et rondo pour piano, op. 11, *ibid.* 7° Quelques œuvres de duos et de solos de flûte. 8° Recueils de danses pour piano, 2 recueils, Halle, Anton.

Quelques autres musisiens du nom de *Richter* se sont aussi fait connaître par des compositions imprimées ou manuscrites; mais on manque de renseignemens sur leur personne. Le premier, dont les prénoms sont indiqués par les initiales G. F., paraît avoir vécu à Vienne. Le catalogue de Traeg, imprimé dans cette ville, en 1799, donne les titres des ouvrages suivans dont il est auteur : 1° Concerto pour 2 clavecins avec orchestre. 2° Douze concertos pour clavecin avec orchestre. 3° Six sonates pour clavecin et violon. 4° Sonate et fantaisie pour clavecin seul. 5° Allegro avec variations pour le piano. Sous ces mêmes initiales on a gravé à Paris 3 sonates pour clavecin et violon, op. 7, Paris, 1792.

J. Richter a publié : 1° Quatuors pour 2 violons alto et basse, op. 1 et 2, Offenbach, André. 2° Duos pour 2 violons, op. 3 et 5, *ibid.* 3° Danses allemandes pour piano, Hambourg, Bœhme.

Un jeune musicien de la Silésie, nommé *E. Richter*, vivant à Breslau, s'est fait connaître depuis un petit nombre d'années par la publication de quelques compositions, particulièrement par des chants religieux pour des chœurs d'hommes, avec accompagnement d'orgue, op. 5, 7, 8, 10, 12, Breslau, Forster, Cranz et Leuckart, et par des chants profanes pour les mêmes voix, op. 1, 4, 6, *ibid.*

RICIERI (JEAN-ANTOINE), né à Vicence, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, apprit les élémens de la musique sous la direction de Freschi (*voyez* ce nom), puis se rendit à Ferrare,

où il reçut des leçons de Bassani. D'abord, il s'était destiné au chant; mais plus tard il s'appliqua de préférence à la composition. Engagé au service du prince Stanislas Rzewski, il fit en Pologne un séjour de six ans, et y écrivit beaucoup d'ouvrages pour le théâtre et pour l'église. De retour en Italie, il se fixa à Bologne et y ouvrit une école de composition où se sont formés plusieurs artistes distingués. Ricieri fut un des maîtres du P. Martini, et membre de l'Académie des philharmoniques de Bologne. Il mourut dans cette ville en 1746. On trouve dans plusieurs bibliothèques en Italie les compositions de Ricieri pour l'église.

RID (CHRISTOPHE), magister et *cantor* à Schorndorff, dans le Wurtemberg, vers la fin du seizième siècle, est auteur d'un livre élémentaire intitulé : *Musica, Kurtzer Inhalt der Singkunst, auss M. Henr. Fabri lateinischen compendio musices,* etc. (La musique, instruction brève de l'art du chant, extrait mot à mot du *Compendium musices* de M. Faber, à l'usage des commençans), Nuremberg, 1572, in-4°, et 1591, in-8° de 3 feuilles.

RIECK (JEAN-ERNEST), organiste de l'église Saint-Thomas, à Strasbourg, vers le milieu du dix-septième siècle, a fait imprimer dans cette ville, en 1658, un recueil d'allemandes, gigues, ballets, courantes, sarabandes et gavottes avec quelques variations, à trois ou quatre parties, pour deux violons, viole et basse continue.

RIEDEL (FRÉDÉRIC-JUSTE), fils d'un pasteur protestant, naquit le 10 juillet 1742, à Visselbach, village près d'Erfurt. Après avoir fait ses études à Weimar, Jéna, Leipsick et Halle, il alla s'établir à Jéna, où il commença sa carrière littéraire par la publication de quelques satires qui ont été réimprimées plusieurs fois. Sa *Théorie des beaux-arts et des sciences* (Theorie der schœnen Künste und Wissenschaften, Jéna, 1767, et 1773, grand in-8°) reçut un accueil favorable du public. En 1768, la place de professeur de philosophie à l'université d'Erfurt lui fut offerte; il l'accepta et l'occupa pendant quatre ans. Mais la vie calme et monotone du professorat ne convenait point à son activité : il donna sa démission, étudia le droit pendant un an, et se rendit à Vienne, en 1773. Il y obtint la place de professeur de l'histoire des beaux-arts à l'Académie impériale; mais peu de temps après on le représenta au confesseur de l'impératrice Marie-Thérèse comme un homme de mauvaise conduite et un athée; il n'en fallut pas davantage pour lui faire ôter son emploi sans enquête, et bientôt il ne resta plus au malheureux Riedel que le faible produit de sa plume pour subsister. Parmi les écrits qu'il a publiés se trouve une traduction allemande de la lettre de l'abbé Arnaud sur l'*Iphigénie en Aulide* de Gluck, réunie à une autre lettre sur le même sujet, et au *Dialogue entre Lulli, Rameau et Orphée aux Champs-Élysées,* qui parut sous ce titre : *Ueber die Musik der Ritter Christoph von Gluck,* Vienne, Trattner, 1775, in-8°. Sensible à la flatterie, Gluck vint au secours du traducteur et l'admit à sa table; mais la misère et l'intempérance avaient altéré la santé de Riedel : il tomba dans une mélancolie profonde, eut des accès de folie, et l'on fut obligé de le transporter à l'hôpital Sainte-Marie, où il mourut, le 2 mars 1785, à l'âge de quarante-trois ans.

RIEDEL (G.-L.), pasteur et prédicateur à Weida, dans les dernières années du dix-huitième siècle, s'est fait connaître comme compositeur par les ouvrages suivans : 1° Six sonates pour le clavecin, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° *Freudenschaft und Liebe,* etc. (Amitié et Amour, recueil de divers morceaux de piano et de chant), *ibid.*, 1798.

RIEDER (AMBROISE), compositeur et organiste allemand, est né le 10 octobre 1771, à Dœbling, près de Vienne, où son père était maître d'école. Dès son enfance

il apprit dans la maison paternelle les élémens de la musique : à treize ans il jouait du violon, du clavecin et de l'orgue. Plus tard il continua l'étude de cet art sous la direction de Hoffmann, maître de chapelle de la cathédrale de Vienne, lut les traités d'harmonie et de composition de Türk, de Kirnberger et de Marpurg, et enfin reçut des leçons de contrepoint d'Albrechtsberger. En 1802, Rieder fut nommé directeur du chœur à l'église de Petersdorf, dans un faubourg de Vienne, et écrivit pour cette église un grand nombre de compositions religieuses, dont une partie seulement a été publiée. Les principaux ouvrages de cet artiste sont : 1° Quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 2 et 8, Vienne, Kozeluch. 2° Sonates pour piano, violon et violoncelle, op. 10, 12 et 13, *ibid.* 3° Variations pour piano seul, op. 1, 3, 7, 9, et 14, Vienne, Kozeluch; Heilbronn, Eder. 4° Fugues pour orgue ou piano, op. 79, 83, 92 et 93, Vienne, Haslinger. 5° Préludes pour l'orgue, op. 31, 80. 82 et 90, Vienne, Haslinger, Diabelli, Cappi. 6° Douze petites fugues *idem*, Vienne, Cappi. 7° *Requiem* à 4 voix, violons, cors, trombone, contre basse et orgue, op. 39, Vienne, Haslinger. 8° Graduels *idem*, op. 40, 41 et 42, *ibid.* 9° Offertoires pour différentes voix et orchestre, op. 43, 44, 45, 46, 47, 48. 55, 63, 75, 78, 89, Vienne, Haslinger, Cappi. 10° *Tantum Ergo*, à 4 voix et orchestre, Vienne, Diabelli. 11° *Veni Sancte Spiritus*, et *Ecce sacerdos magnus*, id., ibid. 12° Messe à quatre voix et orchestre, op. 76, *ibid.* 13° Beaucoup de chants allemands pour voix seule et piano, Vienne, Haslinger.

RIEDERER (JEAN-BARTHOLOMÉ), né à Nuremberg, le 3 mars 1720, fut nommé professeur à Altdorf, et mourut en cette ville, le 5 février 1771. On connaît sous son nom un écrit intitulé : *Abhandlung von Einführung der deutschen Gesanges*, etc. (Traité de l'introduction du chant allemand dans l'église évangélique luthérienne en général, et dans celle de Nuremberg en particulier), Nuremberg, 1759, in-8° de 326 pages. Cet ouvrage renferme des renseignemens intéressans pour l'histoire du chant des églises réformées.

RIEDT (FRÉDÉRIC-GUILLAUME), né à Berlin, le 5 janvier 1710, était fils d'un garde de l'argenterie du roi, et succéda à son père dans cette place. Il avait reçu des leçons de flûte, jouait de cet instrument avec talent, et avait appris de Graun et de Schaffrath les règles de la composition. Au mois de février 1741 le roi de Prusse le nomma flûtiste de sa musique, et neuf ans après on le choisit pour diriger la musique de la société des amateurs de l'université. Riedt mourut à Berlin le 5 janvier 1783, jour anniversaire de sa naissance. Il possédait des connaissances assez étendues en mathématiques. On ne connaît des compositions de cet artiste que : 1° Sonate pour 2 flûtes, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Sonate pour flûte et violoncelle, *ibid.* 3° Six trios pour 2 flûtes et basse, Paris, 1754. Il a laissé en manuscrit des concertos, des symphonies concertantes et des symphonies pour l'orchestre. C'est surtout par ses écrits sur la musique qu'il mérite d'être mentionné ici; ceux qu'il a publiés ont pour titres : 1° *Versuch über die musikalischen Intervallen, in Ansehung ihres eigentlichen Sitzes und naturlichen Vorzugs in der Komposition* (Essai sur les intervalles musicaux sous le rapport de leur nombre, de leur position, et de leurs qualités dans la composition), Berlin, 1753, in-4°. 2° Défense de cet ouvrage contre la critique qui en avait été faite par Scheibe, dans la préface de sa Dissertation sur la musique ancienne; cette réponse est insérée dans les Essais historiques et critiques de Marpurg, tome I, pag. 414-430. 3° *Betrachtungen über die willkuhrlichen Verænderungen der musikalischen Gedanken bei Ausführung einer Melo-*

die (Considérations sur les changemens arbitraires des idées musicales dans l'exécution d'une mélodie. Dans les Essais historiques et critiques de Marpurg, t. II, p. 95). 4° Tableau de tous les accords primitifs à trois et quatre parties contenus dans l'échelle complète des sons, tant diatoniques et chromatiques qu'enharmoniques, etc. (*ibid.*, p. 387). 5° Deux questions musicales résolues dans l'intérêt des amis de la vérité, savoir : *Si l'unisson parfait est un intervalle réel,* et *si l'on peut admettre ou non dans la musique les unissons augmentés ou diminués* (*ibid.*, t. III, p. 171). 6° Documens pour un dictionnaire de musique (*ibid.*, p. 402). 7° Réplique à la Réponse de M. Sorge contre lui (Riedt), dans les notices hebdomadaires de Hiller, tome III, pag. 331-336.

RIEFF (GEORGE-JOSEPH DE), amateur de musique, né vers 1760, était secrétaire de la ville, à Mayence, en 1795. En 1821 il obtint des titres de noblesse. On a imprimé de sa composition : 1° Sonate pour piano à 4 mains, op. 6, Offenbach, André. 2° Sonate pour piano et violon, op. 6, *ibid.* 3° Trois sonates *idem,* op. 4, *ibid.* 4° Sonate pour piano, violon et basse, op. 12, Mayence, Schott. 5° Sonate pour piano seul, op. 5, Offenbach, André. 6° Thêmes variés pour piano seul, op. 2, 9, 11, 14, Mayence, Schott, et Augsbourg, Gombart. 7° Romances et chansons allemandes à voix seule et piano, environ dix recueils, Mayence, Schott, et Augsbourg, Gombart.

RIEFFELSEN (PIERRE), professeur de mécanique à l'Institut de Christiani, à Copenhague, naquit dans le Holstein, vers 1766. Ayant été mis en apprentissage à Schleswig chez un serrurier, il y construisit sans aucun secours un positif de cinq jeux. A cette occasion, le facteur d'instrumens Lange lui fit connaître le diapason qui devait lui servir à accorder son orgue. La vue de ce diapason lui fit concevoir le projet d'un instrument composé uniquement de corps sonores semblables : la difficulté consistait à trouver un archet convenable pour opérer la vibration par le frottement ; il ne réussit à le trouver qu'en 1800, à Copenhague. Ce fut alors qu'il acheva le *Mélodicon*, composé de diapasons, d'un clavier qui approche l'archet des corps sonores par les touches, et d'un mouvement de rotation qui dirige cet archet. En 1803 Rieffelsen perfectionna ses idées, dans un nouveau *Mélodicon.* La beauté des sons de cet instrument surpasse celle de tous les autres en douceur et en puissance ; malheureusement la vibration est quelquefois lente à se déterminer ; circonstance qui s'est opposée au succès du *Mélodicon.* Plusieurs autres facteurs ont essayé de construire des instrumens du même genre et d'obvier à cet inconvénient ; mais aucun d'eux n'a complétement atteint le but.

RIEGEL. *Voyez* RIGEL.

RIEGER (GODEFROI), né à Troplowitz, village de la Silésie autrichienne, en 1764. Son père, simple ménétrier, gagnait la subsistance de sa famille en jouant des danses dans les cabarets et le destinait à la même profession ; mais le maître d'école du village ayant reconnu d'heureuses dispositions dans le jeune Rieger, voulut lui faire parcourir une plus noble carrière, et lui donna des leçons de chant et de violon. De plus, il le recommanda au comte Sedlenski, qui l'admit en qualité de page dans sa chapelle. Il y reçut des leçons d'orgue et de toute espèce d'instrumens, et fit en peu de temps des progrès remarquables. Dix années s'écoulèrent dans cette position où Rieger goûta les douceurs d'une vie calme et studieuse. Ses premiers essais de composition consistèrent en pièces d'harmonie pour des instrumens à vent, et des concertos pour plusieurs instrumens ; mais convaincu de la nécessité de se livrer à l'étude de l'harmonie et du contrepoint, il obtint du comte Sedlenski la permission d'aller apprendre ces sciences sous la direction d'un

moine du couvent des piaristes à Weisswasser. Après deux ans passés près de ce maître, il revint au château du comte et en fut nommé l'organiste. Le désir de voyager lui fit solliciter un congé de trois ans, qui lui fut accordé. Arrivé à Brunn, capitale de la Moravie, il y trouva des protecteurs et des amis, qui l'engagèrent à s'y fixer. Ayant obtenu du comte son congé définitif, il s'établit en effet dans cette ville, et y fut chargé de la direction de l'orchestre du théâtre. Treize ans après, le comte de Haugwitz, amateur passionné de musique, l'engagea à le suivre dans sa terre et lui offrit un engagement pour le reste de sa vie; mais l'insalubrité du lieu décida Rieger à se démettre de son emploi et à retourner à Brunn, où il vivait encore en 1837, chargé de la direction du chœur de l'église et des concerts.

Rieger a écrit pour le théâtre : 1° *Das wüthende Heer* (l'Armée furieuse). 2° *Die Todtenglocke* (la Cloche de mort). 3° *Schuster Flink* (le Cordonnier Flink). 4° *Les quatre Savoyards*. Ses œuvres pour l'église sont : 5° Trois messes solennelles. 6° Treize messes brèves pour un chœur d'hommes, avec accompagnement d'orgue. 7° Messe allemande avec orgue, op. 40, Brunn, Trassler. 8° Plusieurs hymnes, offertoires, motets, *Pange Lingua*, cantates de circonstance, oratorios, etc. Parmi ses compositions instrumentales, on remarque : 1° Concertos pour piano et orchestre, op. 13 et 15, Vienne, Cappi. 2° Quatuors pour piano, violon, alto et basse, op. 8, n°s 1, 2, 3, Vienne, Haslinger. 3° Trios pour piano, violon et violoncelle, op. 14, Vienne, Cappi. 4° Trois *idem* concertans, Vienne, Haslinger. 5° Trois sonates pour piano et violoncelle, n°s 1, 2, 3, Vienne, Haslinger. 6° Trois sonates pour piano et flûte, op. 18, Vienne, Cappi. 7° Sonates pour piano à 4 mains, op. 19, *ibid*. 8° *Idem* (grande), Vienne, Artaria. 9° Rondos pour piano seul, op. 24, 25, 26, 29, Vienne, Cappi. 10° Plusieurs œuvres de variations pour le piano, Vienne, Artaria, Weigl, Cappi, Haslinger.

RIEGER (JEAN-NÉPOMUCÈNE), pianiste et compositeur, né à Berlin en 1787, vint se fixer à Paris en 1811, et s'y livra à l'enseignement. Il y est mort au mois de février 1828, à l'âge de quarante et un ans. On a publié de cet artiste : 1° Symphonie concertante pour piano et violon, avec orchestre, op. 8, Paris, Frey. 2° Grand concerto en *ut* mineur pour piano; Paris, Sieber. 3° Rondo pastoral avec orchestre, op. 4, Paris, Frey. 4° Deuxième concerto, op. 9, *ibid*. 5° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 3, *ibid*. 6° Sonate pour piano à 4 mains, op. 1, Berlin, Lischke. 7° Grande sonate *idem*, op. 2, Paris, Sieber. 8° Nocturne et mélanges *idem*, op. 5, 21, Paris, Frey. 9° Sonates avec préludes pour piano seul, op. 10, *ibid*. 10° Rondos *idem*, op. 7, 13, 17, *ibid*. 11° Fantaisies *idem*, op. 12, 16, 25, *ibid*. 12° Études, op. 22 et 23, *ibid*. 13° Variations, op. 14, 26, *ibid*. 15° Valses, op. 11, 24, *ibid*.

RIEGLER (FRANÇOIS-XAVIER), professeur de musique à l'école royale et nationale de Presbourg, vivait en cette ville vers la fin du dix-huitième siècle. On lui doit une méthode pour le piano, intitulée : *Anleitung zum Clavier für musikalische Lehrstunden* (Instruction pour le clavecin à l'usage des écoles de musique), Vienne, 1779, in-4°. Deuxième édition, Vienne, 1791.

RIEL (JEAN-FRÉDÉRIC-HENRI), né à Potsdam en 1774, étudia la composition sous la direction de Fasch, à Berlin, et fréquenta pendant plusieurs années l'école de chant fondée par ce maître. Devenu pianiste distingué, il fut admis par le roi Frédéric-Guillaume II comme accompagnateur de la musique de la cour, sur la recommandation de Fasch. L'attachement de Riel pour le roi était si vif, qu'il ne voulut plus rester à Potsdam ni à Berlin après sa mort, et qu'il se rendit à Kœnigsberg pour y chercher une existence comme virtuose et comme professeur. Il y

établit une école de chant sur le modèle de celle de Fasch : dès 1803 elle était en pleine activité. L'année suivante il eut le titre de *cantor,* et enfin, en 1805, on lui donna celui de directeur de la musique du roi, à Kœnigsberg, où il vivait encore en 1837. On a gravé de la composition de cet artiste : 1° Grande sonate pour piano et violon, Berlin, Schelesinger. 2° Variations sur un thème original, *ibid.* 3° *Idem* sur une écossaise favorite, *ibid.* 4° Recueil de chansons allemandes, Leipsick, Breitkopf et Hærtel.

RIEM (GUILLAUME-FRÉDÉRIC), organiste de la cathédrale de Brême et directeur de l'Académie de chant de cette ville, est né à Cœlleda, dans la Thuringe, le 17 février 1779. Ayant perdu son père dans sa jeunesse, il alla demeurer chez son aïeul à Schlosse-Beichlingen, et y commença l'étude de la musique à l'âge de sept ans. Le déplacement de sa famille, qui alla s'établir à Zwangen, près de Jéna, le priva ensuite d'instruction pendant une année entière. Il n'était âgé que de neuf ans lorsque l'audition de l'organiste Domaratius, à Jéna, réveilla son goût pour la musique, et, sans maître, il se mit à s'exercer avec tant d'ardeur sur le piano, qu'il fit en peu de temps des progrès remarquables. Jusqu'à sa quinzième année, il demeura sans secours pour son instruction ; mais alors il entra à l'école de Saint-Thomas, à Leipsick, et reçut des leçons de Hiller. Après quatre années passées dans cette école, il suivit des cours de droit à l'université; mais il abandonna cette science pour se livrer exclusivement à la musique, et en 1807 il obtint le titre d'organiste de l'église réformée de Leipsick. Il se fit bientôt dans cette place la réputation d'un artiste distingué, et commença à se faire connaître par ses compositions. Appelé au poste d'organiste de Saint-Thomas, en 1814, il conserva cet emploi jusqu'en 1822, époque où il fut nommé organiste de la cathédrale de Brême. C'est depuis cette dernière nomination qu'il a écrit ses principaux ouvrages, parmi lesquels on remarque : 1° Quintetto pour 2 violons, 2 altos et violoncelle, op. 6, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Trois quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle, op. 19, *ibid.* 3° Sonates pour piano et violon, op. 5 et 13, *ibid.* 4° Des rondeaux, sonates et polonaises pour piano à 4 mains, op. 12, 22, 23, 24, 36, Leipsick, Breitkopf et Hærtel ; Peters. 5° Sonates pour piano seul, op. 1, 2, 3, 4, 7, 11, 21, 25, 40, *ibid.* 6° Des caprices, rondeaux *idem,* op. 10, 18, 34, etc., *ib.* 7° Des variations *idem, ib.* 8° Des chœurs à 4 voix, op. 30, Leipsick, Hoffmeister. Un des principaux ouvrages de cet artiste distingué est la cantate qu'il a composée pour la fête de la confession d'Augsbourg, en 1830, et qui fut exécutée le 27 juin de la même année.

RIEMANN (AUGUSTE), né le 12 août 1772, à Blankenhayn, près de Weimar, se livra de bonne heure à l'étude de la musique, sous la direction de son père, organiste de ce lieu. En 1788 il alla continuer son instruction chez le musicien de ville à Weimar, et y apprit particulièrement à jouer de la flûte, du hautbois et du violon. En 1790 le maître de chapelle Kranz le fit nommer premier violon de la musique de la cour. Appelé au poste de répétiteur de l'Opéra, en 1806, il succéda au chef d'orchestre et maître de chapelle E. Müller, en 1818, et conserva cette position jusqu'à sa mort, arrivée au mois d'août 1826. Il se distingua par un talent remarquable pour le direction des orchestres. Cet artiste a laissé en manuscrit quelques compositions pour le violon.

RIEMER (JEAN), né à Halle, en Saxe, le 11 février 1648, fut d'abord magister à Jéna. En 1678 il quitta cette ville pour aller à Weissenfels occuper la place de professeur d'éloquence au gymnase ; de là il passa à Osterwick, en qualité de pasteur primaire, et en 1690 il obtint la place de surintendant à Hildesheim. Enfin, ayant été élevé au grade de docteur, il passa à

Hambourg en 1704, en qualité de pasteur de l'église Saint-Jacques, et mourut dans cette ville, le 10 septembre 1714. On a de cet ecclésiastique une dissertation académique intitulée : *Disputatio de proportione musica veterum et nostra,* Jéna, 1673, in-4° de 4 feuilles.

RIEPEL (JOSEPH), directeur de la musique du prince de la Tour et Taxis, naquit en Saxe dans la première moitié du dix-huitième siècle, et fit ses études musicales à Dresde, pendant un séjour de cinq années. Il mourut à Ratisbonne le 23 octobre 1782. Aussi estimable par ses qualités sociales que remarquable par son savoir dans la théorie de l'art, et par son habileté comme compositeur et comme violoniste, ce musicien distingué n'a pas joui de la renommée qu'il méritait. Il avait conçu le plan d'un vaste corps de doctrine musicale, qu'il fit paraître en parties détachées, publiées successivement, mais dont la mort l'empêcha de voir la fin. Cet ouvrage dont la vente fut lente et difficile, était digne d'un meilleur sort. On y trouve quelques parties excellentes, particulièrement en ce qui concerne le rhythme. Voici les titres des diverses parties de ce livre : 1° *Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst, nicht zwar nacht alt mathematischer Einbildungsart der Zirkelharmonisten, sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasset. De Rhythmopœia oder von der Tactordnung* (Élémens de la composition musicale, non absolument d'après l'ancienne invention mathématique du cercle des harmonistes, mais au moyen d'exemples pratiques, etc.), Augsbourg, Lotter, 1752, in-fol. de 79 pages. Il y a aussi des exemplaires de la même date, avec l'indication de Ratisbonne et de Vienne. La même édition fut reproduite, avec un nouveau frontispice, à Ratisbonne, chez L. Montag, en 1754. Riepel traite, dans cette 1re partie de son livre, du rhythme et de ses combinaisons ; il y fait preuve de beaucoup de sagacité dans une matière difficile. 2° *Grundregeln zur Tonordnung* (Règles fondamentales de l'arrangement des sons, sous le rapport mélodique), Francfort et Leipsick, 1755, in-fol. de 130 pages. 3° *Gründliche Erklærung der Tonordnung insbesondere, zugleich aber für die mehresten Organisten insgemein,* etc. (Explication fondamentale de l'ordre tonal en particulier et en à général l'usage des organistes), Francfort et Leipsick, 1757, in-folio de 84 pages. Dans ce troisième chapitre de son livre, Riepel a considéré principalement la tonalité sous le rapport de l'harmonie. 4° *Erlæuterung der betrüglichen Tonordnung, nœmlich das versprochene vierte Capitel* (Exposition de l'ordre tonal trompeur, etc.), Augsbourg, Lotter, 1765, in-folio de 103 pages. Sous ce titre peu satisfaisant, Riepel a réuni dans le quatrième chapitre de son livre ce qui concerne les cadences, en particulier celles que les Italiens appellent d' *inganno,* la modulation et la relation des tons dans les successions harmoniques. 5° *Fünftes Capitel. Unentbehrliche Anmerkungen zum Contrapunct, über die durchgehend gewechselt und ausschweifenden Noten,* etc. (Cinquième chapitre. Observations indispensables sur le contrepoint, sur les notes changées et transgressantes dans tous les sens, etc.), Ratisbonne, Jacques-Chrétien Krippner, 1768, in-fol. de 79 pages. 6° *Basschlüssel, das ist, Anleitung für Anfænger und Liebhaber der Setzkunst, die schœne Gedanken haben und zu Papier bringen, aber nur Klugen, dass sie keinen Bass recht dazu zu setzen wissen* (Clef de la basse, c'est-à-dire, instruction pour les commençans et amateurs de composition qui ont de belles idées et les mettent sur le papier, mais qui n'ont pas l'instruction nécessaire pour y ajouter une bonne basse), Ratisbonne, 1786, in-folio de 83 pages. Cette partie a été publiée après la mort de Riepel, par son élève Schubarth, *cantor* à Ratisbonne. Le même artiste possédait aussi

en manuscrit d'autres parties du corps de doctrine musicale de Riepel, qui n'ont pas été publiées. On peut considérer comme appartenant au même système général de tout ce qui concerne la composition, un autre ouvrage du même auteur, intitulé : *Harmonisches Sylbenmæss, Dichtern melodischer Werke gewidmet und angehenden Singcomponisten zur Einsicht mit platten Beispielen gesprœchsweise abgefasst*, etc. (Les rhythmes harmoniques, etc.), Ratisbonne, 1776, in-fol. de 93 pages. Cet ouvrage est divisé en deux parties : la première traite du rhythme poétique dans le récitatif, et l'autre, du même rhythme dans les airs. Les compositions publiées de Riepel consistent en trois concertos pour violon et orchestre, imprimés à Ratisbonne en 1756. Il a laissé en manuscrit deux symphonies, deux concertos pour le clavecin, et des morceaux pour l'église, parmi lesquels on remarque un *Miserere*.

RIES (FERDINAND), pianiste et compositeur, fils d'un directeur de musique au service de l'électeur de Cologne, naquit à Bonn, en 1784. Ses heureuses dispositions pour la musique se manifestèrent dès ses premières années : son père lui fit commencer l'étude de cet art à l'âge de cinq ans, et dans sa huitième année il devint élève de Bernard Romberg pour le violoncelle ; mais l'invasion du pays par l'armée française ayant dispersé la chapelle du prince en 1793, le père de Ries, ruiné par cet événement, et sans espoir de procurer à son fils une position solide, lui fit apprendre à jouer du piano. Déjà dans sa neuvième année il avait écrit quelques petites compositions pour cet instrument. Le jeune Ries n'eut d'abord d'autres secours pour son instruction dans l'harmonie que quelques livres rassemblés par son père. Parvenu à sa treizième année, on l'envoya à Arnberg, en Westphalie, chez un ami de sa famille, qui s'était chargé du soin de lui enseigner à jouer de l'orgue, et les élémens de la composition ; mais il se trouva que le maître était moins habile que l'élève, et que celui-ci ne put employer utilement son temps, pendant les neuf mois de son séjour à Arnberg, qu'en se livrant à l'étude du violon. De retour dans la maison paternelle, il y resta environ deux ans, occupé à mettre en partition les quatuors de Haydn et de Mozart, qu'il avait pris pour modèles, et à arranger pour le piano les oratorios de *la Création*, des *Saisons*, et le *Requiem* de Mozart, dont Simrock publiait les éditions. En 1801 Ries se rendit à Munich avec son ami de Arnberg, qui bientôt l'y laissa, fort léger d'argent, mais plein d'espoir dans l'avenir, et d'énergie pour surmonter les obstacles. Cependant Munich lui offrait peu de ressources pour le but qu'il se proposait d'atteindre : quelques leçons de Winter furent ce qu'il y trouva de mieux ; mais le départ de ce maître pour la France le laissa bientôt privé de ce secours, et le détermina à se rendre à Vienne. Lorsqu'il se mit en route pour cette ville, toute sa fortune se composait de sept ducats, et d'une lettre de recommandation de son père pour Beethoven, qui avait été son ami. Le grand homme justifia par la cordialité de son accueil l'espoir du jeune artiste et celui de sa famille. Devenu élève de Beethoven, Ries se livra avec ardeur au travail. Le maître ne s'était chargé que de son éducation de pianiste ; à l'égard du contrepoint, il l'avait envoyé chez Albrechtsberger qui, devenu vieux, n'aurait point accepté de nouvel élève si la recommandation de Beethoven n'eût été pressante, et si l'attrait d'un ducat par leçon ne l'eût séduit. Malheureusement les ducats n'étaient pas en grand nombre dans la bourse de Ries ; après vingt-huit leçons, ses ressources pécuniaires furent épuisées, et il ne lui resta plus d'autre moyen d'instruction que les livres, et le souvenir de ce petit nombre de leçons, les seules qu'il ait reçues concernant l'art d'écrire.

Quatre années de cohabitation avec

Beethoven, son exemple et ses conseils, avaient formé le goût de Ries, et imprimé à son talent une tendance vers la grandeur et la force. En 1805 l'inflexible loi de la conscription vint l'arracher à son heureuse existence, et l'obligea à retourner en hâte à Bonn, alors au pouvoir des Français. L'armée de Napoléon qui s'avançait vers Vienne, obligea le jeune artiste à faire un long détour pour se rendre à Leipsick, et à passer par Prague et Dresde. Arrivé à Coblence, il s'y présenta devant le conseil de recrutement qui devait l'enrôler comme soldat ; mais l'effroi que lui inspirait cette perspective fut bientôt dissipé, car ayant perdu l'usage d'un œil dans son enfance, par la petite vérole, il fut déclaré incapable de service. Alors il réalisa le projet formé depuis longtemps de visiter Paris. Il y fit un séjour d'environ deux ans, et y publia quelques-unes de ses meilleures compositions. En 1809 il partit pour la Russie, s'arrêtant à Cassel, Hambourg, Copenhague et Stockholm, pour y donner des concerts. Ce voyage, commencé sous d'heureux auspices, fut cependant traversé par des accidens assez graves : par exemple, le vaisseau sur lequel Ries s'était embarqué en quittant la Suède, fut pris par les Anglais, qui gardèrent leurs prisonniers pendant huit jours sur un rocher avant de les rendre à la liberté. Arrivé enfin à Pétersbourg, Ries y trouva son ancien maître, Bernard Romberg, qui fit avec lui un voyage dans l'intérieur de la Russie. Ils donnèrent des concerts à Kiew, dans la petite Russie, à Riga, à Revel, et furent partout accueillis avec enthousiasme. Le projet des deux artistes était de se rendre ensuite à Moscou ; mais l'arrivée des armées françaises en Russie, et le désastre de cette capitale, qui en fut la suite, ne leur permit pas de réaliser leur dessein. Ries prit alors la résolution d'aller en Angleterre ; mais avant de s'y rendre, il s'arrêta une seconde fois à Stockholm. Arrivé à Londres au mois de mars 1813, il y débuta au concert philharmonique et y excita une vive sensation. Peu de temps après, il épousa une dame anglaise, aussi remarquable par les qualités de l'esprit que par la beauté. Dès ce moment il devint un des maîtres les plus renommés dans la capitale de l'Angleterre. Son activité prodigieuse et comme virtuose, et comme professeur, et comme compositeur, lui fit gagner en dix années des sommes considérables. Le 3 mai 1824 il donna à Londres son concert d'adieu, où les amateurs se portèrent en foule ; puis il partit avec sa famille pour se rendre dans une propriété qu'il avait acquise à Godesberg, près de Bonn, et y vivre dans le repos. Là, il se livra à son goût pour la composition, et écrivit quelques grands ouvrages. Les embarras d'une maison de banque de Londres, où il avait placé une partie de son avoir, lui donnèrent ensuite des inquiétudes sur sa fortune ; mais il paraît que ces affaires s'arrangèrent, et que ses pertes furent peu importantes. En 1830 il fit représenter son opéra de *la Fiancée du Brigand*, en 3 actes, qui fut accueilli avec faveur dans plusieurs villes de l'Allemagne, notamment à Berlin. L'année précédente il avait fixé son séjour à Francfort. En 1831 il fit un voyage en Angleterre pour faire représenter à Londres son nouvel opéra féerie, intitulé *Liska, ou la Sorcière de Gellenstein*, et pour diriger les festivals de Dublin. De retour en Allemagne à l'automne de la même année, il y resta un an, puis entreprit avec sa famille un voyage en Italie, visita Milan, Venise, Florence, Rome, Naples, et enfin retourna à Francfort où il reprit ses travaux. Chargé de la direction de la fête musicale d'Aix-la-Chapelle, en 1834, il s'établit dans cette ville, au mois de février. Je l'y vis pour la première fois au mois de mai, quoique nous fussions en correspondance depuis près de dix ans, et je trouvai en lui un homme aimable, modeste, et d'un esprit solide. A l'occasion de cette fête, la ville d'Aix-la-Chapelle lui

offrit la place de directeur de l'orchestre et de l'académie de chant : bien qu'indépendant par sa fortune, il l'accepta, dans le but unique de travailler au développement du goût et de la culture de l'art dans une ville éloignée du centre d'activité de l'Allemagne. Cependant la gêne attachée à de semblables fonctions le décida à s'en démettre en 1836, et il se rendit à Paris, puis à Londres, où il écrivit son oratorio de *l'Adoration des Rois*, destiné à la fête musicale d'Aix-la-Chapelle, en 1837. Se rendant en cette ville pour y préparer l'exécution de son ouvrage, il passa à Bruxelles, vint me voir et me le fit entendre avec l'amour qu'un artiste accorde toujours à ses dernières productions. Il avait de la gaieté, se portait bien, et rien ne semblait annoncer sa fin prochaine. Après le festival d'Aix-la-Chapelle, il retourna à Francfort, et se chargea de la direction de la société de Sainte-Cécile, fondée par Schelb ; mais à peine avait-il pris possession de cet emploi, qu'il mourut le 13 janvier 1838, à l'âge de cinquante et un ans.

Ries doit être rangé dans la classe des artistes les plus distingués de son temps. S'il n'eut pas comme pianiste un mécanisme irréprochable, il fut un des premiers qui donnèrent à cet instrument une grande puissance d'effet par des traits harmoniques de formes nouvelles, et par un fréquent usage alternatif de la pédale qui lève les étouffoirs. Dans ses compositions, son style est évidemment, sinon une imitation, au moins une émanation de celui de Beethoven, particulièrement dans ses premiers ouvrages. Vers la fin de sa vie, Ries fit des efforts pour donner à ses ouvrages un caractère d'individualité, sans doute à cause des critiques qui avaient attaqué l'analogie de son style avec celui de son maître. Ses premières symphonies ont un peu de sécheresse ; mais dans les autres il y a de l'éclat et de la chaleur. Il y a de fort belles choses d'un grand style dans son oratorio de *l'Adoration des Rois*. Sa musique de théâtre a le défaut de manquer de facilité et de charme dans la mélodie, défaut assez ordinaire chez les compositeurs qui ont écrit beaucoup d'œuvres instrumentales. Dans la liste des ouvrages les plus importans de Ries, on remarque ceux-ci : 1° *Symphonies* à grand orchestre, n° 1, op. 23 ; n° 2, op. 80 ; n° 3, op. 90, Bonn, Simrock ; n° 4, op. 110 ; n° 5, op. 112, Leipsick, Breitkopf et Hærtel ; n° 6, op. 148, Leipsick, Peters. 2° *Ouvertures* à grand orchestre pour *Don Carlos*, de Schiller, op. 94, Bonn, Simrock. 3° *Idem* de *la Fiancée du Brigand*, op. 156, Leipsick, Peters. 4° *Idem* de *la Fiancée de Messine*, par Schiller, op. 162, Bonn, Simrock. 5° *Idem* de *Liska*, op. 164, *ibid.* 6° Grande ouverture et marche triomphale, op. 172, Mayence, Schott. 7° *Quintettes* pour 2 violons, 2 altos et violoncelle, n° 1, op. 37, Hambourg, Bœhme ; n° 2, op. 68, Leipsick, Peters ; n° 3 pour flûte, violon, 2 altos et violoncelle, op. 107, *ibid.* ; n° 4, op. 167, Mayence, Schott ; n° 5, op. 171, Leipsick, Breitkopf et Hærtel ; n° 6 (*Souvenir d'Italie*), pour 2 violons, alto et 2 violoncelles, op. 183, Bonn, Monpour. 8° Quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 70, Leipsick, Peters. 9° Trois *idem*, op. 126, *ibid.* 10° Trois *idem*, op. 145, Bonn, Simrock. 11° Trois *idem*, op. 150, *ibid.* 12° Deux *idem*, op. 166, Francfort, Dunst. 13° *Concertos de piano*, n° 1, op. 24, Hambourg, Bœhme ; n° 2, op. 42, Leipsick, Peters ; n° 3, op. 55, Bonn, Simrock ; n° 4, op. 115, Leipsick, Peters ; n° 5 (pastoral), op. 120, Vienne, Leidesdorf ; 6me *idem*, op. 123, *ibid.* ; 7me *idem* (les Adieux de Londres), op. 132, Leipsick, Peters ; 8me *idem* (Salut au Rhin), op. 151, Bonn, Simrock ; 9me *idem*, op. 177, Leipsick, Kistner. 14° Grand septuor pour piano, violon, violoncelle, clarinette, 2 cors et contrebasse, op. 25, Bonn, Simrock. 15° Quintette pour piano, violon, alto,

violoncelle et contrebasse, op. 74, Leipsick, Peters. 16° Grand sextuor pour piano, 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse, op. 100, Bonn, Simrock. 17° Sextuor pour piano, harpe, clarinette, cor, basson et contrebasse, Mayence, Schott. 18° Ottetto pour piano, violon, alto, clarinette, cor, basson, violoncelle et contrebasse, op. 128, Leipsick, Kastner. 19° Quatuors pour piano, violon, alto et basse, op. 13, 17, 129, Leipsick, Peters; Bonn, Simrock. 20° Trios pour piano, violon et violoncelle, op. 2, 28, 35, 63, 143, Leipsick, Bonn, Vienne. 21° Trio pour 2 pianos et harpe, op. 95, Bonn, Simrock. 22° Duos pour piano et violon, op. 3, 8, 10, 16, 18, 19, 20, 21, 29, 30, 38, 45, 69, 71, 76, 81, 83, 86, 87, 169, chez la plupart des éditeurs. 23° Grande sonate pour piano et cor, op. 5, Hambourg, Bœhme. 24° Grande sonate pour piano et violoncelle, op. 125, Leipsick, Probst. 25° Grande sonate pour piano à 4 mains, op. 160, Leipsick, Kistner. 26° Sonates pour piano seul, op. 1, 5, 9, 11, 26, 45, 49, 114, 141, 175, *ibid*. 27° Un très-grand nombre de rondos, fantaisies, thêmes variés, marches, etc., *ibid*. 28° Des chants à plusieurs voix et à voix seule, *ibid*. Ries a publié avec M. Wegeler de Bonn, une notice biographique de Beethoven, intitulée : *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Coblence, Bædeker, in-4°. Les renseignemens que fournit cet ouvrage, particulièrement sur la jeunesse de l'illustre compositeur, ont sans doute de l'intérêt; mais son caractère y est présenté sous un jour défavorable en plusieurs circonstances. Quelle que puisse être la vérité des faits rapportés à cet égard par Ries, peut-être ne devait-il pas s'en faire l'historien, et s'exposer au grave reproche d'ingratitude envers un si grand homme, qui avait eu pour lui les sentimens d'un père.

RIES (HUBERT), frère du précédent, né à Bonn en 1792, est violoniste de la musique du roi de Prusse, à Berlin. Élève de son père pour le violon, il possède un talent distingué sur cet instrument. Jusqu'à l'âge de vingt-huit ans il ne sortit point de sa ville natale; mais en 1820 il a entrepris un voyage en Allemagne, s'est arrêté quelque temps à Vienne, puis s'est fixé à Berlin. Il a publié de sa composition : 1° Quatuor brillant pour 2 violons, alto et basse, op. 1, Bonn, Simrock. 2° Douze études pour violon seul, op. 2, Vienne, Haslinger. 3° Variations pour violon, avec accompagnement d'un second violon, alto et basse, op. 4, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 4° Premier concerto pour violon et orchestre, op. 13, Berlin, Westphal. 5° Duos pour 2 violons, op. 5, 8, 10, Leipsick, Breitkopf et Hærtel; Berlin, Trautwein. 6° Douze solos pour violon, op. 9, Berlin, Trautwein.

RIESCHACK (JEAN-JACQUES), facteur d'orgues à Neisse, dans la première moitié du dix-huitième siècle, a construit dans l'église de la Sainte-Croix, à Breslau, un instrument de vingt-six jeux, et à Francenstein, en 1730, un orgue de vingt-cinq registres.

RIESE (JEAN-HENRI), valet de chambre du roi de Danemark, vers le milieu du dix-huitième siècle, mourut à Copenhague le 26 mars 1808, dans un âge avancé. On a de lui un traité du tempérament musical, sous ce titre : *Arithmetische und geometrische Vergleichung, oder eine Linie, welche, wenn sie in arithmetische Theile getheilt wird, giebt auf einer andern Linie geometrische Proportion* (Comparaison arithmétique et géométrique, ou ligne qui, distribuée en parties arithmétiques, donne sur une autre ligne les proportions géométriques), Copenhague, 1759, in-4°.

RIFAUT (LOUIS-VICTOR-ÉTIENNE), fils d'un contrebassiste de l'Opéra, naquit à Paris le 11 janvier 1798, et fut admis au Conservatoire de cette ville, le 16 août 1811, comme élève de M. Adam pour le piano. Devenu plus tard élève de M. Berton pour l'harmonie et la composition, il

obtint en 1821 le premier prix de composition au grand concours de l'Institut de France. Le sujet de ce concours était une cantate intitulée *Diane et Endymion*. Devenu pensionnaire du gouvernement français, Rifaut séjourna à Rome, à Naples, à Vienne, à Munich, à Dresde, et revint à Paris en 1825. Avant son départ pour l'Italie, il était accompagnateur du théâtre de l'Opéra-Comique; après son retour à Paris, il en reprit les fonctions. En 1828 il fut nommé chef du chant du même théâtre, et l'année suivante il obtint la place de professeur d'accompagnement au Conservatoire. Une longue et douloureuse maladie l'a conduit au tombeau dans le mois de mars 1838. Au mois de novembre 1827 il avait fait représenter à l'Opéra-Comique *le Roi et le Batelier*, opéra en un acte, composé en société avec M. Halévy. Le 23 février 1828 il donna au même théâtre *le Camp du drap d'or*, opéra en trois actes, fait en société avec MM. Batton et Leborne, et le 6 novembre de la même année il fit jouer *Un Jour de réception*, opéra-comique en un acte. En 1836 son dernier opéra, intitulé *la Sentinelle perdue*, a été représenté au même théâtre. On a gravé à Vienne un air italien (*Non so dir se pena sia*) de sa composition.

RIGADE (ANDRÉ-JEAN), né en Provence vers 1730, alla en Italie dans sa jeunesse, et étudia la composition sous la direction de Piccinni. De retour à Paris, il donna à la Comédie italienne *Zélie et Lindor*, opéra-comique, représenté au mois de novembre 1763, et qui ne réussit pas. Rigade est mort à Paris en 1803.

RIGAUT (Mme ANTOINETTE-EUGÉNIE), cantatrice de l'Opéra-Comique, connue d'abord sous le nom de Mlle *Pallar*, quoique le nom de sa famille fût *Paillard*, est née à Paris le 4 septembre 1797. Admise au pensionnat de chant du Conservatoire, dans le mois de juin 1808, elle reçut des leçons de Gérard pour la vocalisation, puis devint élève de Garat. En 1813 elle débuta à l'Opéra-Comique et y fut d'abord peu remarquée; mais par degrés le public comprit mieux le mérite de la rare élégance et du fini de son chant, et dans les dernières années de sa carrière dramatique elle obtint de grands succès en chantant avec Ponchard et Martin. Retirée du théâtre en 1830, elle habite depuis ce temps une maison de campagne près de Fontainebleau, avec son mari, ancien professeur de vocalisation au Conservatoire de Paris.

RIGEL (HENRI-JOSEPH), dont le nom véritable est originairement *Riegel*, naquit à Wertheim, en Franconie, le 9 février 1741. Dans un voyage qu'il fit à Stuttgard, il fut assez heureux pour recevoir quelques leçons de Jomelli : Richter avait été son premier maître d'harmonie et de contrepoint. Arrivé à Paris en 1768, il s'y fit remarquer par son habileté sur le clavecin et se livra à l'enseignement avec succès. Il fit exécuter plusieurs symphonies de sa composition au concert des amateurs de l'hôtel de Soubise, alors dirigé par Gossec, et publia quelques œuvres de sonates pour le piano, des duos et des quatuors pour 2 violons, alto et basse. Il écrivit aussi beaucoup de musique d'église, et fit exécuter au concert spirituel les oratorios suivans : 1° *La sortie d'Égypte*, qui fut considéré comme un de bons ouvrages de ce genre. 2° *Jephté*. 3° *La Prise de Jéricho*. Beaucoup de petits opéras furent composés par lui, et représentés sur divers théâtres de Paris ; les titres de ces ouvrages sont : 1° *Le Savetier et le Financier*, à l'Opéra-Comique. 2° *Blanche et Vermeille*, idem. 3° *L'Automate*, ibid. 4° *Rosanie*, qui fut repris en 1790 au théâtre de Monsieur, sous le titre d'*Azélie*. 5° *Aline et Zamorin*, au théâtre des Beaujolais. 6° *Lucas*, idem. 7° *Le bon Fermier*, ibid. 8° *Les Amours du Gros-Caillou*, ibid. 9° *Alix de Beaucaire*, au théâtre Montansier. Rigel avait écrit, à la demande de l'administration de l'Opéra *Cora et Alonzo*, grand opéra, dont il ne

put jamais obtenir la représentation. Successivement directeur de musique du concert de la *Loge olympique* et du concert spirituel, puis professeur au Conservatoire, il mourut à Paris, dans le mois de mai 1799, avec la réputation d'un artiste estimable.

RIGEL (LOUIS), fils aîné du précédent, né à Paris en 1769, fut élève de son père pour le clavecin, et devint un bon professeur de cet instrument. Après avoir enseigné longtemps à Paris, il se fixa au Havre, où il mourut le 25 février 1811. Cet artiste n'est connu que par les arrangemens de quelques symphonies de Haydn pour le piano, et de plusieurs trios de Pleyel. Il a laissé en manuscrit des sonates de piano.

RIGEL (HENRI-JEAN), deuxième fils de Henri-Joseph, est né à Paris le 11 mai 1772. Élève de son père pour le piano et la composition, il fut nommé répétiteur à l'école royale de chant et de déclamation à l'âge de treize ans. Bientôt après il débuta au concert spirituel, et y fit exécuter les cantates religieuses de sa composition intitulées *Gédéon, Judith, le Retour de Tobie,* et une symphonie à grand orchestre. Devenu un des meilleurs professeurs de piano alors existans à Paris, il se livrait à l'enseignement avec succès, lorsque le général Bonaparte le détermina à le suivre en Égypte. M. Rigel partit en 1798. Arrivé au Caire, il fut un des membres de l'Institut des sciences et arts de cette ville, et fut chargé de la direction de la musique du théâtre français qu'on y avait organisé. Il y fit représenter le petit opéra intitulé *les deux Meuniers,* en 1799. De retour à Paris en 1800, M. Rigel reprit ses fonctions de professeur, et reçut de l'empereur Napoléon le titre de pianiste de sa musique particulière. Il se distinguait particulièrement par son talent d'accompagnateur au piano. Après une laborieuse carrière, ce digne artiste jouit aujourd'hui de l'aisance acquise par ses travaux; il habite à Paris pendant l'hiver, et se retire pendant l'été dans une maison de campagne qu'il possède près de Beauvais. En 1808 il a fait représenter au théâtre Feydeau *le Duel nocturne,* opéra-comique en un acte. Dans la liste de ses compositions, on remarque : 1° Grande ouverture (en *ré*), Paris, Érard. 2° Ouverture pastorale, *ibid.* 3° Premier concerto pour piano, Paris, Gaveaux. Deuxième *idem.* Paris, Richault. 5° Troisième *id.*, S. Gaveaux. 6° Quatrième *idem*, Paris, Érard. 7° Trios pour piano, harpe et violon, *ibid.* 8° Sonates pour piano et violon, op. 1, 7 et 19, Paris et Offenbach. 9° Duo pour piano à 4 mains, Paris, Naderman. 10° Duos pour 2 pianos, Paris, Naderman, Érard, Porro. 11° Sonates pour piano seul, op. 2, Paris, Schlesinger. 11° *Idem*, op. 3, Paris, Gaveaux. 13° Trois grandes *idem*, op. 17, Paris, Érard. 14° Plusieurs fantaisies, rondos, pots-pourris, etc., *ib.* 15° Plusieurs œuvres de variations, *idem, ibid.*

RIGEL ou RIEGEL (ANTOINE), pianiste et compositeur, vécut à Heilbronn vers la fin du dix-huitième siècle, et s'établit à Mannheim, en 1807. On a gravé de sa composition à Spire, Mannheim et Heilbronn six œuvres de sonates avec accompagnement de violon, un œuvre de caprices pour piano seul, et un œuvre de quatuors pour 2 violons, alto et basse, à Paris, chez Naderman.

RIGHI (FRANÇOIS), maître de chapelle à l'église des Jésuites à Rome, vers le milieu du dix-septième siècle, est connu par un opéra intitulé *l'Innocenza riconosciuta,* représenté à Gênes, en 1653. Il a aussi beaucoup écrit pour l'église.

RIGHI (JOSEPH-MARIE), compositeur de l'école de Bologne, a fait représenter dans cette ville, en 1694, l'opéra *la Bernarda,* dont il avait composé les paroles et la musique.

RIGHINI (VINCENT), compositeur, né à Bologne en 1756 [1], fit ses premières

[1] L'auteur de la notice sur Righini, insérée dans le

études musicales dans la maîtrise du chœur de Saint-Pétrone, puis reçut du P. Martini des leçons de contrepoint, et apprit l'art du chant dans l'école de Bernacchi. A l'âge de dix-neuf ans il débuta sur le théâtre de Parme, et se fit applaudir par la bonté de sa méthode plutôt que par la beauté de sa voix. L'année suivante, il fut engagé au théâtre de Prague, et commença à s'y faire connaître comme compositeur par des morceaux qu'on intercalait dans les opéras bouffes de cette époque, puis par ses premiers opéras. Après un séjour de trois années à Prague, il se rendit à Vienne et fut choisi par l'empereur Joseph II pour enseigner le chant à l'archiduchesse Élisabeth, qui plus tard devint duchesse de Wurtemberg. L'empereur le chargea également de la direction de l'Opéra bouffe italien de sa cour. Le séjour de Righini à Vienne fut de huit années. En 1788, il accepta la place de maître de chapelle de l'électeur de Mayence, et cette nouvelle position lui fournit l'occasion d'écrire quelques-uns de ses meilleurs ouvrages, particulièrement une messe solennelle composée pour l'élection de l'empereur, et exécutée à Francfort en 1790. Deux ans après, le roi de Prusse, Frédéric-Guillaume II, l'appela à Berlin pour écrire l'opéra sérieux *Enea nel Lazio*. Le succès de cet ouvrage fit choisir le compositeur pour directeur de la musique du théâtre royal, au mois d'avril 1793, en remplacement d'Alessandri, avec des appointemens de quatre mille écus de Prusse (environ quinze mille francs). Cette heureuse position détermina Righini à se marier avec Mlle Kneisel, cantatrice distinguée, qu'il avait connue aux théâtres de Mayence et de Francfort. Depuis lors, il conserva sa place à Berlin jusqu'à sa mort, et ne s'éloigna de cette ville que pour faire un voyage à Hambourg avec sa femme. Vers la fin de sa vie, il fut attaqué d'une maladie calculaire : on lui conseilla d'essayer de l'air natal pour rétablir sa santé. Arrivé à Bologne, il y subit deux fois l'opération ; à la suite de la seconde, il mourut le 19 août 1812, à l'âge de cinquante-six ans.

Lexique universel de musique publié par M. Schilling, a été mal informé en le faisant naître en 1760 : J'ai puisé mes renseignemens à Bologne même.

Righini a écrit pour la scène : 1° *La Vedova scaltra*, opéra bouffe, son premier ouvrage dramatique, représenté à Prague en 1778. 2° *La Bottega del Cafè*, opéra bouffe, *ibid*. 3° *Don Giovanni ossia il Convitato di Pietro*. C'est le même ouvrage que Mozart remit en musique quelques années après, dans la même ville de Prague, après en avoir fait retoucher le livret, pour l'adapter aux nouvelles formes musicales qu'il avait conçues. 4° *La Sorpresa amorosa*, cantate avec orchestre, écrite à Vienne, en 1780. 5° *Il natale d'Apollo*, idem. 6° Grande sérénade *idem*. 7° *L'Incontro inaspettato*, opéra bouffe, à Vienne, en 1785. 8° *Il Demogorgone, ossia il Filosofo confuso*, ibid. 9° Plusieurs scènes et morceaux intercalés dans divers opéras, *ibid*. 10° *Antigono*, opéra sérieux, à Mayence, en 1788. Une belle scène de cet opéra (*Berenice, che fai?*) a été gravée avec accompagnement de piano. 11° Quelques scènes introduites dans divers opéras. 12° *Armide*, à Aschaffenbourg. 13° *Alcide al Bivio*, à Coblence, en 1789. 14° *Enea nel Lazio*, à Berlin, au mois de janvier 1793. 15° *Il trionfo d'Ariane*, à Berlin, 1795. 16° *Atalante e Meleagro*, fête théâtrale, *ibid.*, 1797. 17° *Armida*, presque entièrement refaite, *ib.*, 1799, gravée en partition pour le piano, à Leipsick, chez Breitkopf. 18° *Tigrane*, opéra sérieux, *ibid.*, 1799. 19° *Gerusalemme liberata*, ibid., 1802. 20° *La Selva incantata*, opéra bouffe, *ibid*. Les partitions de ces trois derniers ouvrages ont été publiées pour le piano, à Leipsick. La partition de la messe solennelle du couronnement, de Righini, a été gravée à Berlin, chez Schlesinger. Les autres ouvrages de cet

artiste sont : 1° Sérénade pour 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons, Augsbourg, Gombart. 2° Sonates en trios pour piano, violon et violoncelle, liv. 1 et 2, Leipsick, Heinrichs. 3° Concerto pour flûte et orchestre, Augsbourg, Gombart. 4° Plusieurs recueils de duos pour le chant, à Berlin. 5° Beaucoup d'ariettes italiennes, en recueils et détachées, de romances, etc., Hambourg, Bœhme; Berlin, Schlesinger; Leipsick, Breitkopf, etc. 6° Quelques cantates, *ibid.* Les exercices de chant publiés par Righini, en 1804, sont un des meilleurs ouvrages de ce genre.

RILEY (GUILLAUME), musicien anglais, vivait à Londres vers le milieu du dix-huitième siècle. Il s'est fait connaître par une collection de psaumes à quatre parties, précédée d'une instruction sur la psalmodie, et d'une critique du chant des méthodistes. Cet ouvrage est intitulé : *Parochial musick corrected, containing remarks on the performance of psalmody in country-churches, and on the ridiculous and profane manner of singing practised by the methodists; together with parochial harmony, consisting of a collection of Psalm-tunes, in three and four parts*, Londres, 1762, in-4°.

RINALDINI (D. SOCCORSO), prêtre, maître de chapelle *della Madonna de' Monti*, naquit à Fabriano, dans les États de l'Église, au commencement du dix-huitième siècle, et fut agrégé, en 1746, au collége des chapelains chantres de la chapelle pontificale. Il a formé beaucoup de bons élèves pour le chant et pour la composition, et a laissé en manuscrit des compositions religieuses.

RINALDO, compositeur italien, naquit dans la première moitié du seizième siècle, à Montagnana, dans le duché de Modène. Il a publié de sa composition : *Il primo libro de' motetti a 4 voci*, Venise, 1573, in-4°.

RINALDO DA CAPUA, compositeur dramatique, fils naturel d'un grand seigneur, naquit à Capoue, dans le royaume de Naples, en 1715. N'ayant point de nom de famille, il fut désigné par celui du lieu de sa naissance. Ses progrès dans la musique furent si rapides, qu'à l'âge de quinze ans il donna à Venise son premier opéra. Artiste d'instinct plutôt que d'étude, il écrivait avec peu de correction; mais ses ouvrages brillaient par des traits de génie. On ignore l'époque de sa mort. C'est à tort qu'on lui a attribué l'invention du récitatif accompagné par l'orchestre, connu longtemps avant lui. De tous ses ouvrages, on ne connaît aujourd'hui que ceux dont les titres suivent : *Le Zingara*, opéra bouffe en un acte. 2° *La Donna vendicativa* (dont la partition manuscrite était dans la bibliothèque de Burney). 3° *Farnace*, 1739. 4° *La Libertà nociva*, 1744. 5° *L'Ambizione delusa*. 6° *La Commedia in commedia.*

RINGK (JEAN), organiste distingué, né à Frankenheim, en Thuringe, vers 1730, apprit les élémens de la musique à Græfenrode, sous la direction du *cantor* Kellner, puis étudia le contrepoint chez le maître de chapelle Stœlzel. En 1754 il obtint la place d'organiste à l'église Sainte-Marie, de Berlin. Le talent de cet artiste pour l'improvisation des fugues était remarquable. Il vivait encore en 1772.

RINK (JEAN-CHRÉTIEN-HENRI), organiste de la cour du grand-duc de Hesse-Darmstadt, né le 18 février 1770, à Elgersburg, dans le duché de Gotha, où son père était instituteur, montra dès son enfance les plus heureuses dispositions pour la musique. Une instruction solide lui fut donnée par quelques-uns des meilleurs maîtres de la Thuringe, particulièrement par Kittel (*voyez* ce nom), organiste à Erfurt, et l'un des meilleurs élèves de J.-S. Bach. Au moment où Rink allait se rendre à Gœttingue pour y suivre les cours de musique théorique de Forkel, il reçut, en 1790, sa nomination d'organiste de la ville à Giessen. Le

faible revenu de cette place l'obligea à se livrer à l'enseignement, et bientôt le nombre de ses élèves fut si grand, qu'il ne lui resta plus de temps pour se livrer à ses propres études. Successivement appelé aux fonctions de professeur à l'école de la ville, et de maître de musique au gymnase de Giessen, il commençait à jouir d'une situation plus avantageuse, lorsqu'il fut appelé à Darmstadt en qualité d'organiste de la ville, de *cantor* et de professeur de musique du gymnase. Ses services signalés et sa réputation d'habile artiste lui firent donner, en 1813, le titre d'organiste de la cour, et en 1817, celui de membre de la musique particulière du grand-duc. Depuis lors sa renommée s'est étendue dans toute l'Europe : en France même, où les organistes de l'Allemagne sont à peine connus de nom, parmi les amateurs, le nom de Rink n'est prononcé qu'avec respect. Ce n'est pas sans émotion que j'ai visité, en 1838, ce digne vieillard, de qui je reçus l'accueil le plus cordial. Ses œuvres publiées sont en grand nombre : la plupart consistent en pièces d'orgues d'un style qui lui appartient ; style élégant où l'on remarque un bon choix d'harmonie et des modulations piquantes, quoique le caractère de ses pièces ait la gravité qui convient à l'orgue et à l'église. Dans l'impossibilité de rapporter ici les titres de tous ses ouvrages, particulièrement des premiers, qui ne me sont pas tous connus, je ne citerai que les principaux, savoir : 1° Trios pour piano, violon et violoncelle, n° 1, Mayence, Schott. 2° Sonates *idem*, op. 32 et 34, Offenbach, André. 3° Une *idem* avec violon et violoncelle obligés, Cassel, Wœhler. 4° Trois *idem* (faciles), avec violon obligé et violoncelle *ad libit.*, ibid. 5° Sonates pour piano à quatre mains, op. 26 et 50, Offenbach, André. 6° Une *idem*, op. 86, Bonn, Simrock. 7° Pièces d'orgue, op. 8, 9, 29, 33, 37, 38, 66, 72, 92, 94, 96, 100, 106, Leipsick, Breitkopf et Hærtel; Mayence, Schott; Bonn, Simrock; Mannheim, Heckel. 8° Préludes pour des chorals, op. 2, 25, 37, 47, 49, 52, 53, 58, 65, 74, 93, 95, 105, 116, *ibid.* 9° Conclusions (*Nachspiele*), op. 48, 78, 107, 114, *ibid.* 10° Chorals variés, op. 40, 64, 77, 78, 109, *ibid.* 11° *L'Ami du choral*, ou études pour l'exécution des chorals, ouvrage divisé en suites ou années, op. 104, contenant les deux premières années en six suites ; 3me année, op. 110 ; 4me année, op. 115 ; 5me année, op. 117 ; 6me année, op. 119 ; 7me année, op. 122. Mayence, Schott. 12° Thèmes variés avec finales, adagios, fugues, etc., op. 56, 57, 70, 84, 89, 108, Mayence, Schott; Bonn, Simrock. 13° École d'orgue pratique, divisée en six parties, op. 55, Bonn, Simrock. Choron en a donné une édition française, Paris, Richault. 14° Introduction pratique à l'art de jouer de l'orgue, en six suites, Darmstadt, Diehl. 15° Livre choral avec des versets, à l'usage de la Westphalie prussienne. 16° Nouveau livre choral, pour le grand-duché de Hesse-Darmstadt, Darmstadt, Leske, in-4°. Parmi les œuvres de musique vocale pour l'église composées par Rink, on remarque: 17° *Vater unser* (Pater noster), à 4 voix, avec orgue, op. 59, Bonn, Simrock. 18° Hymne funèbre à 4 voix et orgue obligé, op. 68, *ibid.* 19° Prière pour les trépassés, *idem*, op. 71, *ibid.* 20° Cantate de noces, *idem*, op. 73, *ibid.* 21° Hymne (*Danket dem Herrn*), idem, op. 75, Mayence, Schott. 22° Cantate pour le vendredi saint, *idem*, op. 76, *ib.* 23° Motets (*Befiehl dem Herrn deine Wege*), id. op. 85, *ibid.* 24° Douze chorals pour 4 voix d'hommes, Darmstadt, Heyer. 25° Motet (*Lobe dem Herrn, meine Seele*), à 4 voix et orgue, op. 88, Bonn, Simrock. 26° Messe à 4 voix avec orgue obligé, op. 91, Mayence, Schott. 27° Motet (*Gott sei uns gnædig*), idem, op. 109, *ibid.* 28° Chants religieux pour 2 ténors et 2 basses, op. 112, Darmstadt, Heyer. 29° Cantique de Klopstock à 4 voix et orgue, op. 113, Bonn, Simrock.

RIOTTE (P.-J.), maître de chapelle à Prague, naquit vers 1770, et mourut à Vienne en 1819. Il a fait représenter au théâtre de Prague deux opéras dont le premier a pour titre : *Mozart's Zauberflœte* (la Flûte enchantée de Mozart); l'autre : *Nureddin, prince de Perse*. On a beaucoup de musique instrumentale sous le nom de cet artiste. Ses principaux ouvrages en ce genre sont : 1° Symphonie à grand orchestre, op. 25, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 21, *ibid.*; op. 46, Vienne, Mechetti. 3° Concertos pour flûte, op. 4, Offenbach, André; op. 22, Leipsick, Peters; op. 31, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 4° Concertos pour clarinette, op. 24, 26, 36, Bonn, Simrock. 5° Concertos pour piano, op. 8, Offenbach, André, op. 15, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 6° Trios pour piano, violon et violoncelle, op. 9, André, Offenbach; op. 26, 49, Vienne, Haslinger. 7° Sonates pour piano et violon, op. 13, 35, 44, 45, 50, 55, Leipsick, Vienne. 8° Sonates pour piano seul, op. 2, 3, 11, 20, 32, 37, 38, 41, 52, *ibid.*

RIPA (ALBERT DE), luthiste du seizième siècle, seigneur de Carvis, né à Mantoue, fut valet de chambre de Charles IX, roi de France. Il a publié pour son instrument : 1° Tabulature de luth, liv. 1-5, Paris, 1568, in-4°. 2° *Thesaurus musicus*, Louvain, 1574, in-4°.

RIPALTA (JEAN-DOMINIQUE), né à Monza, dans le Milanais, fut organiste et maître de chapelle à l'église Saint-Jean de cette ville, vers 1575. Le roi de France Henri III l'ayant entendu en passant par Monza, à son retour de Pologne, voulut l'engager à le suivre en France; mais Ripalta, attaché à son église, ne voulut pas la quitter pour les avantages qu'on lui offrait. A sa mort il légua tout ce qu'il possédait à cette même église. On a imprimé de sa composition : *Messa a 5 in partitura,* Milan, 1629.

RISCH (GEORGE-MATHIAS), musicien à Ilmenau, dans le duché de Weimar, naquit en cette ville vers 1710. Il inventa un instrument à clavier destiné à imiter la *basse de viole* ou *viole de gambe*. Cet instrument était monté de cordes de boyaux, mises en vibration par de petites roues enduites de colophane, qu'une roue plus grande, placée sous la caisse, mettait en mouvement. En 1752 Risch se fit entendre sur cet instrument dans la société des amateurs, de Berlin, et quatre ans après il fit imprimer à Nuremberg une sonate composée pour ce même instrument. Beaucoup d'autres essais du même genre ont été faits en Allemagne, en France et en Italie, avant et après l'invention de Risch.

RISPOLI (SALVATOR), né à Naples, vers 1745, fit ses études au Conservatoire de *la Pietà* de cette ville, puis se livra à la composition dramatique avec succès. Les opéras connus sous son nom sont : 1° *Ipermestra*, à Milan, en 1786. 2° *Idalide,* opéra sérieux, à Turin, 1786. 3° *Il trionfo di Davide,* à Naples, 1788.

RIST (JEAN), conseiller du duc de Mecklembourg, et prédicateur à Wedel sur l'Elbe, naquit le 8 mars 1607 à Pinneberg, près de Hambourg, et mourut le 31 août 1667. Dans son livre intitulé : *Aprilens-Unterredung* (Les entretiens d'avril), il traite de la musique depuis la page 157 jusqu'à la page 215. On a de sa composition un recueil de cantiques pour voix de soprano et de basse, imprimé à Hambourg, en 1655.

RISTORI (JEAN-ALBERT), compositeur, né à Bologne, vers 1690, a écrit pour les théâtres de plusieurs villes d'Italie. Au nombre de ses ouvrages dramatiques, on cite : 1° *La Pace trionfante in Arcadia,* représenté en 1713. 2° *Euristeo,* en 1714. Ayant été appelé en Russie, il demeura longtemps à Pétersbourg, puis entra au service de l'électeur de Saxe, en 1741, en qualité de compositeur de sa chapelle. Il était encore à Dresde en 1750. On trouvait autrefois sous son nom dans le ma-

gasin de Breitkopf, à Leipsick, des messes et d'autres ouvrages du musique d'église.

RITMULLER (THÉOPHILE-GUILLAUME), facteur d'instrumens à Gœttingue, naquit dans cette ville, le 2 avril 1772, et y mourut le 3 juillet 1829. Ses guitares ont été considérées comme excellentes dans toute l'Europe. Ses pianos, construits suivant le principe de la mécanique allemande, n'ont pas joui d'autant de réputation. Ritmüller a laissé deux fils, facteurs d'instrumens comme lui; l'un d'eux a établi une fabrique de pianos à New-York.

RITSON (JOSEPH), savant critique anglais, naquit en 1752, à Stockton-upon-Tees, dans le comté de Durham, et mourut aliéné, dans une maison de fous à Hoxton, le 3 septembre 1808. Son caractère atrabilaire lui fit porter dans la critique un esprit de dénigrement et d'amertume qui lui fit beaucoup d'ennemis. Au nombre des ouvrages qu'il a publiés, on trouve : 1° *Select collection of English songs with their original airs; and an historical Essay on the origin and progress of national song* (Collection choisie de chansons anglaises avec leurs airs originaux, et un Essai historique sur l'origine et les progrès de la chanson nationale), Londres, 1783, 3 volumes in-8°. Thomas Parke a donné une deuxième édition de cette collection, avec des notes, Londres, 1813, 3 volumes in-8°. 2° Anciennes chansons depuis le temps de Henri III jusqu'à la révolution de 1688, Londres, 1792, in-8°. 3° Chansons écossaises avec la musique originale, et des remarques historiques, Londres, 1794, 2 volumes in-8°.

RITSCHEL (GEORGE), violoniste attaché à la chapelle de l'électeur de Bavière, vers 1780, a fait graver à Paris : Six quintettes pour flûte, violon, 2 altos et violoncelle, de sa composition.

RITTER (CHARLES), chanoine régulier de saint Augustin au monastère de Sagan, dans la basse Silésie, fut directeur de musique de son couvent. Il fit imprimer à Augsbourg, en 1727, six messes à quatre voix, avec accompagnement de deux violons, viole et orgue.

RITTER (JEAN-CHRISTOPHE), organiste à Clausthal, vers le milieu du dix-huihuitième siècle, a fait imprimer à Nuremberg, en 1750, un œuvre de sonates de clavecin.

RITTER (GEORGE-WENZEL), virtuose sur le basson, né à Mannheim, en 1747, entra d'abord au service de l'électeur Palatin, puis fut attaché à la chapelle électorale, à Munich, et enfin fut appelé à Berlin, en 1788, pour entrer dans la musique du roi de Prusse, Frédéric-Guillaume II. Il est mort dans cette ville, le 16 juin 1808, à l'âge de soixante et un ans. En 1777, il avait fait un voyage à Paris, et y avait fait admirer son talent. On a gravé de sa composition : 1° Concertos pour le basson, n°s 1 et 2, Paris, Bailleux. 2° Six quatuors pour basson, violon, alto et basse, op. 1, *ibid.*

RITTER (JEAN-NICOLAS), facteur d'orgues à Hof, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, fut élève de Godefroi-Henri Trost, d'Altenbourg. Les cours de Bayreuth et de Brandebourg Culmbach le patentèrent. Associé avec Jean-Jacques Graichen, il construisit des orgues à Culmbach, Neustadt, Berg, Renk, Trebgast et Bischofsgrun. En 1764, il fit seul l'orgue de l'église française d'Erlangen. On ignore l'époque de la mort de cet artiste.

RITTER (CHARLES-RODOLPHE-HENRI), organiste à Brême, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il s'est fait connaître par quelques petites pièces et des variations pour le piano, imprimées à Brême, en 1786.

RITTER (PIERRE), né à Mannheim, vers 1760, fut engagé dans la chapelle du prince Palatin, en qualité de violoncelliste. On croit qu'il reçut des leçons de composition de l'abbé Vogler. Ses études étant achevées, il voyagea en Allemagne, et se fit entendre à la cour de Berlin, en 1785;

mais il y brilla peu, à cause de la comparaison qu'on fit de son talent avec celui de Duport aîné. De retour à Mannheim. il écrivit l'opéra intitulé *l'Hermite de Formentara,* qui fut joué avec succès sur le théâtre de la cour, en 1788. Cet ouvrage fut suivi du *Marchand d'esclaves,* en 1790, de *la Dédicace*, prologue musical, en 1792, et des *Femmes joyeuses,* en 1794. La cour de Mannheim le choisit en 1801 pour remplir les fonctions de maître de concerts et de chef d'orchestre de l'Opéra-Comique (*Singspiel*). Les occupations multipliées que lui donnaient ces deux places, lui laissaient peu de temps pour composer; cependant il acheva. dans la même année *Marie de Montalban,* drame lyrique qui fut joué avec succès au théâtre de Francfort. Son dernier ouvrage dramatique fut *Zitterschlœger*, (le Joueur de cistre), représenté en 1813. Le grand-duc de Bade le nomma maître de chapelle en 1811; neuf ans après il obtint sa pension de retraite à Mannheim. On a gravé de sa composition les partitions pour le piano du *Mandarin,* opéra-comique, Mannheim, Heckel, et du *Joueur de cistre*, Bonn, Simrock, ainsi que des chansons allemandes, avec accompagnement de piano, dont les mélodies sont agréables.

RITTER (JEAN-LOUIS), pasteur supérieur à Rœtha, petite ville de Saxe, actuellement vivant, est auteur d'un écrit intitulé : *Etwas zur Feyer des ersten Jubilæums der beiden Silbermannischen Orgeln in Rœtha* (Quelque chose concernant la fête du premier jubilé des deux orgues de Silbermann à Rœtha), Leipsick, Weigand, 1821, in-8° de 32 pages. Cet opuscule contient une courte notice du facteur d'orgues Godefroi Silbermann, de Freyberg, un catalogue des orgues qu'il a construites, quelques renseignemens concernant celles de Rœtha, la description de la fête du jubilé, et le sermon prononcé à cette occasion.

RIVA (JEAN-BAPTISTE), musicien italien qui vivait à Paris vers 1620, fut l'inventeur d'un instrument en usage en France pendant le dix-septième siècle, appelé *sourdeline*, ou *musette italienne.*

RIVA (JULES), médecin et compositeur vénitien, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. En 1670 il fit représenter son opéra intitulé *l'Adelaïde regia principessa di Susa*, qui eut beaucoup de succès.

RIVANDER (PAUL), compositeur de musique instrumentale, vivait à Nuremberg au commencement du dix-septième siècle. Il a publié : 1° *Newe lustige Couranten, auf Instrumenten und Geigen lieblich zu gebrauchen mit 4 Stimmen* (Nouvelles courantes gaies pour violons et instrumens d'un usage agréable à 4 parties), Onoltzbach, 1614, in-4°. 2° *Ein newes Quodlibet,* etc. (Un nouveau quolibet de diverses facéties à 4 voix), Nuremberg, 1614. 3° *Studenten Frewd, darinnen weltiche Gesœnge von* 3-8 *Stimmen* (Joie des étudians, ou chants profanes à 3-8 voix, avec textes joyeux, etc.), Nuremberg, 1621, in-4°.

RIVE (l'abbé JEAN-JOSEPH), savant bibliographe, fut d'abord curé de Mollèges, diocèse d'Arles, prêtre de la ville d'Apt, plus tard bibliothécaire du duc de la Vallière, puis de la ville d'Aix. Il naquit à Apt, le 19 mai 1730, et mourut à Marseille, le 20 octobre 1791. Au nombre de ses écrits, on en remarque un intitulé : *Notice d'un manuscrit de la bibliothèque de M. le duc de la Vallière, contenant les poésies de Guillaume Machau* (Guillaume de Machau), *accompagné de recherches historiques et critiques, pour servir à la vie de ce poète* (musicien). Ce morceau est imprimé dans le troisième volume de l'Essai sur la musique de La Borde : on en a tiré quelques exemplaires à part.

RIZZIERI (JEAN-ANTOINE), compositeur bolonais, au commencement du dix-huitième siècle, s'est fait connaître par une espèce d'oratorio intitulé : *Il core*

humano (sic) *combattuto da' due amori, divino et profano, poesia del Sig. dott. Gio. Battista Neri, musica del Sig. Gio. Ant. Rizzieri, da cantarsi nella chiesa della congregazione di san Gabriele, nelle quaresima dell' anno* 1716, *in Bologna,* Bologne, 1716, in-4°.

ROA (MARTIN DE), jésuite espagnol, naquit à Cordoue, en 1563, et mourut à Montillo, le 5 avril 1637. On a de lui un livre intitulé : *Singularium locorum et rerum S. Scripturæ libri VI, in duas partes distincti,* Lyon, 1667, in-8°. Roa y traite, dans la seconde partie (p. 600 et suiv.) des cymbales des anciens.

ROBBERECHTS (ANDRÉ), né à Bruxelles le 13 décembre 1797, se livra de bonne heure à l'étude de la musique, et fit de rapides progrès sur le violon, sous la direction de M. Vander Planken, bon professeur de cette ville. Admis au Conservatoire de Paris au commencement de 1814, il y obtint, le 29 décembre de cette année, l'accessit de violon ; mais l'entrée des armées alliées à Paris peu de mois après fit fermer le Conservatoire, et M. Robberechts alla demander à M. Baillot des leçons particulières, puis retourna à Bruxelles. Viotti ayant visité cette ville, le jeune Robberechts sollicita la faveur de jouer devant lui ; et le grand artiste fut si satisfait des qualités de son jeu, qu'il consentit à le prendre pour élève. Fixé près de Viotti pendant plusieurs années, M. Robberechts acquit par les leçons d'un tel maître le bon son et la justesse parfaite qui sont les fondemens solides de son talent. De retour à Bruxelles vers 1820, il y obtint du roi Guillaume Ier le titre de premier violon solo de sa musique, avec un traitement d'environ quinze cents florins. Ce fut alors qu'il donna quelques leçons à M. de Bériot, qui a conservé un sentiment de reconnaissance pour les utiles conseils qu'il en a reçus. Les événemens politiques de 1830 ayant laissé M. Robberechts sans emploi, il se rendit à Paris où il a constamment habité depuis lors, sauf quelques voyages dans les provinces de France. Il est depuis longtemps considéré dans cette ville comme un des artistes les plus distingués et les plus modestes. Des compositions de M. Robberechts qui ont été gravées, je ne connais que les suivantes : 1° Air varié pour violon et piano, avec introduction et finale, op. 1, Paris, B. Latte. 2° Romance variée *idem,* op. 9, *ibid.* 3° Variations brillantes sur un thème original, op. 10, Paris, Richault. 4° Fantaisie romantique pour violon et orchestre, avec de nouveaux effets des sons harmoniques, op. 17, *ibid.*

ROBBERTS (JEAN), facteur d'orgues à Rotterdam, vers le milieu du dix-huitième siècle, a construit à l'église réformée de Delfshaven un bon instrument de dix-neuf registres, deux claviers à la main et pédale. En 1773 il a restauré le grand orgue de seize pieds de l'église de Maessluys, composé de quarante-deux jeux, trois claviers à la main et pédales.

ROBERDAY (FRANÇOIS), valet de chambre de la reine, mère de Louis XIV, et organiste de l'église des Petits-Pères, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. Il fut un des maîtres de composition de Lulli. On a gravé de sa composition : *Fugues et caprices à quatre parties, mises en partition pour l'orgue,* Paris, 1660, in-4° oblong. Il y a du talent dans cet ouvrage.

ROBERGER DE VAUSENVILLE (....), correspondant de l'Académie royale des sciences de Paris, a publié un petit écrit en forme de prospectus intitulé : *Invention nouvelle. L'art de rayer les papiers de musique, plein-chant* (sic), *papiers à clavecin et à composition,* etc., *par une méthode variable plus prompte et plus expéditive que l'impression,* Paris, Gueffier, 1767, in-4°.

ROBERT, roi de France, naquit à Orléans vers l'an 970, monta sur le trône au mois d'octobre 996, et mourut à Melun, le 20 juillet 1031. Il était poète et

musicien, autant qu'on le pouvait être de son temps. On lui attribue les paroles et le chant des hymnes *Veni Sancte Spiritus*, et *O constantia martyrum*.

ROBERT, surnommé DE BLOIS, parce qu'il était né dans cette ville, fut un troubadour contemporain de saint Louis. Les manuscrits de la bibliothèque du roi, cotés 7222 et 65 (fonds de Cangé) contiennent cinq chansons notées de sa composition.

ROBERT DE FLANDRE, compositeur de musique d'église, fut ainsi nommé par les Italiens (*Roberto di Fiandra*) parce qu'il était né en Belgique dans la seconde moitié du seizième siècle. Il était, en 1610, maître de chapelle de la cathédrale de Rieti, lorsqu'il fut désigné pour prendre la direction de la chapelle de Sainte-Marie-Majeure : il accepta cette nomination; cependant il ne se rendit point à Rome, et la place fut confiée à Donati. On ne connaît pas les ouvrages de Robert.

ROBERT (PIERRE), abbé de Saint-Pierre de Melun, naquit à Louvres, près de Paris, en 1611. Après avoir fait ses études musicales et littéraires à la maîtrise de la cathédrale de Noyon, il entra au séminaire, et fut ordonné prêtre en 1637. Il se rendit alors à Paris, et obtint au concours la place de sous-chantre à Saint-Germain-l'Auxerrois, lorsque Pechon y était maître de musique. Devenu ensuite maître de musique de la chapelle du roi, il eut par la protection de M. de Harlay le bénéfice de l'abbaye de Saint-Pierre de Melun. Il avait pris pour modèle du style de ses motets celui de Hautcousteaux, et ne changea point sa manière lorsque Lulli commença d'introduire dans la chapelle de Louis XIV les motets avec ritournelles et accompagnement d'orchestre. La musique de Robert parut alors d'un goût suranné; mais lui-même était trop âgé pour réformer son style, et ce fut son excuse, lorsque le roi lui fit la proposition de rajeunir ses motets; cependant il consentit à la proposition qui lui fut faite de confier à Lulli l'instrumentation de quelques-uns, tels que les psaumes *Quare fremuerunt gentes*, et *Exaudiat te Domine*. En 1684 [1] il demanda et obtint sa retraite avec la pension : il mourut à Melun en 1686. On a imprimé de sa composition : 1° *Motets et élévations*, Paris, Ballard, 1679, in-4° obl. 2° Motets composés pour la chapelle du roi, *ibid.*, 1684, in-4° oblong (en parties séparées).

ROBERT (FRANÇOIS), écrivain inconnu, a fait imprimer dans le dix-septième volume des *Transactions philosophiques* (n° 195, page 559), une dissertation intitulée : *A discourse concerning the musical notes of the trumpets and trumpet-marine, and of the defects of the same* (Discours sur les notes (les sons) des trompettes et de la trompette marine, et sur leurs défauts).

ROBERTSON (THOMAS), savant écossais, membre de l'Académie des sciences d'Édimbourg, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, est auteur d'un livre intitulé : *An Enquiry into the fine arts* (Recherche concernant les beaux-arts), Londres, Cadell, 1785, in-4°. Il y traite, en six chapitres et dans un appendice, de l'esthétique et de l'histoire de la musique ancienne et moderne.

ROBINEAU (l'abbé ALEXANDRE), violoniste amateur à Paris, fut un des meilleurs élèves de Gaviniès. Il a publié, vers 1770, six solos pour le violon, et un concerto avec orchestre. Après la révolution de 1789, l'abbé Robineau émigra, et mourut en Allemagne.

ROBINOT (M.), ancien notaire à Paris dans la première moitié du dix-huitième siècle, fut un des champions de la lutte en faveur de la musique française, contre les attaques de la lettre de J.-J. Rousseau, et publia à cette occasion : *Lettre d'un Parisien contenant quelques ré-*

[1] La date de 1682 donnée par La Borde, et par Choron et Fayolle, n'est pas exacte; je tire celle que je donne de l'*État de la France*, par N. Besongne.

flexions sur celle de J.-J. Rousseau, Paris, 1754, in-12. Cet opuscule est une des pièces les plus rares de la polémique sur le sujet dont il s'agit.

ROBINSON (THOMAS), musicien à Londres, dans les premières années du dix-septième siècle, est auteur d'un livre intitulé : *The school of Musike, or the perfect method of fingering the Lute, Pandora, Orpharion and Viol de Gamba* (l'École de musique, ou la méthode parfaite du doigter sur le luth, la pandore, l'orpharion et la basse de viole), Londres, 1603, in-fol.

ROBINSON (JEAN), organiste de l'abbaye de Westminster et de l'église Saint-Laurent, à Londres, naquit en 1682 et eut pour maître le docteur Blow. Cet artiste eut la réputation du meilleur organiste anglais de son temps. Il est auteur d'un livre intitulé : *Essay upon vocal musick* (Essai sur la musique vocale), Londres, 1715, in-12. Robinson est mort à Londres en 1762, à l'âge de quatre-vingts ans. Son portrait a été fort bien gravé par G. Virtue : il y est représenté jouant de l'épinette.

ROBINSON (ANASTASIE), comtesse de PETERBOROUGH, naquit à Londres vers la fin du dix-septième siècle. Fille d'un peintre de portraits, elle reçut une bonne éducation, et apprit les élémens de l'art du chant sous la direction du docteur Croft, puis reçut des leçons de Sandoni, excellent maître de chant italien, alors résidant à Londres. Elle se fit entendre d'abord dans des concerts, où elle s'accompagnait sur le clavecin. En 1714 elle parut pour la première fois sur la scène dans l'opéra de *Creso*, et le succès qu'elle y obtint la rendit bientôt célèbre. Ses appointemens furent portés à mille livres sterling, et les présens qu'elle recevait, ainsi que les représentations à son bénéfice, égalaient cette somme. Elle brilla dans les premiers opéras de Handel, particulièrement dans *Rinaldo, Radamisto* et *Muzio Scevola;* cependant ce compositeur ne l'aimait pas, et n'écrivit pour elle que des airs inférieurs à ceux qu'il composait pour la Durantasti. Devenu amoureux d'elle, lord Peterborough l'épousa en secret et lui fit quitter le théâtre en 1724; cependant il ne déclara son mariage qu'en 1735, et ce ne fut qu'alors que la cantatrice prit le rang de pairesse d'Angleterre. Je ne sais où Gerber a pris qu'elle mourut en 1755, à l'âge de *quatre-vingt-huit ans!* S'il en était ainsi, elle aurait eu quarante-sept ans quand elle débuta dans l'opéra, et c'est dans sa cinquante-quatrième année qu'elle aurait charmé lord Peterborough.

ROBINSON POLLINGROVE (....), poète anglais qui vivait dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a fait imprimer, à l'occasion du festival en commémoration de Handel, une ode intitulée : *Handel's Ghost* (l'Esprit de Handel), Londres, 1784, in-4°.

ROBLEDO (MELCHIOR), compositeur espagnol, vécut à Rome au commencement du seizième siècle. Dans le volume manuscrit de la bibliothèque de la chapelle pontificale, n° 22, on trouve des messes de ce musicien; quelques-uns de ses motets sont aussi dans le volume n° 38 de la même bibliothèque.

ROBUSCHI (FERDINAND), compositeur dramatique, né le 15 août 1765, à Colorno, dans le Parmesan, et fut envoyé à l'université de Parme pour y faire ses études : là il prit des leçons de musique de Fortunati, et plus tard il se rendit à Bologne, dans le dessein d'étudier le contrepoint sous la direction du P. Martini. Après quatre années passées dans cette ville où il acheva son cours de philosophie, il alla continuer ses études musicales auprès de Sarti, à Milan, puis se rendit à Naples et y reçut des conseils de Cimarosa pour le style dramatique. De retour à Parme, il y eut le titre de compositeur des spectacles de la cour. Son premier opéra fut écrit en 1786, et dans l'espace de vingt-deux ans, il en composa trente-

quatre à Parme, Rome, Naples, Venise, Livourne, Florence et Padoue. Parmi ces ouvrages, ceux qui ont été le mieux accueillis sont : 1° *I Castrini*, à Parme, en 1786. 2° *Attalo, Re di Bitinia*, à Padoue, 1788. 3° *Il Geloso disperato*, à Rome, 1788. 4° *Chi sta bene non si muova*, à Florence, 1789. 5° *La Morte di Cesare*, à Livourne, 1790. 6° *La Briseide*, à Naples. 7° *I tre Rivali in Amore*, à Venise.

ROCCA (ANGE), savant philologue et antiquaire, naquit en 1545, à Rocca-Contrada, dans la Marche d'Ancône. Après avoir fait ses études en plusieurs villes, particulièrement à Padoue, il fit ses vœux dans l'ordre de Saint-Augustin, et fut appelé par ses supérieurs à Rome, en 1579, et attaché comme secrétaire au vicaire général. Le pape Sixte V lui confia ensuite la surveillance de l'imprimerie du Vatican, et l'admit dans la congrégation établie pour la révision de la Bible. En 1595, le P. Ange Rocca fut revêtu de la dignité de sacristain de la chapelle apostolique, et en 1605 il fut fait évêque de Tagaste. Ce prélat mourut à Rome, le 8 avril 1620. Au nombre de ses savans ouvrages, on remarque celui qui a pour titre : *Commentarius de campanis*, Rome, 1612, in-4°. Ce traité des cloches a été réimprimé par Sallengre dans le *Thesaurus antiquitatum romanarum*, et dans la collection des œuvres de Rocca, publiée à Rome, en 1719, 2 vol. in-folio.

ROCCHIGIANO (JEAN-BAPTISTE), maître de chapelle à l'église Sainte-Marie de Rieti, dans les États de l'Église, naquit à Orviète dans la seconde moitié du seizième siècle. Il a publié des messes et des motets de sa composition.

ROCCO-RODIO. *V.* RODIO (ROCCO).

ROCHA (FRANÇOIS DA), religieux portugais, né à Lisbonne en 1640, fit ses vœux dans un monastère de cette ville, où il mourut en 1720, à l'âge de quatre-vingts ans. La nature l'avait organisé d'une manière si heureuse pour la musique, qu'à l'âge de onze ans il composa une messe à sept voix sur la gamme descendante *la, sol, fa, mi, ré, ut*. Son compatriote Jean-Laurent Rebello était le maître qu'il s'était proposé pour modèle. Il a laissé en manuscrit beaucoup de messes, de psaumes et de vilhancicos, dont on trouve le catalogue détaillé dans la Bibliothèque lusitanienne de Machado, t. II, p. 239.

ROCHEFORT (GUILLAUME DE), littérateur français, né à Lyon en 1731, fit ses études à Paris, puis obtint, par le crédit d'un ami de sa famille, la place de receveur général des fermes à Cette, dans le Languedoc. L'isolement où il se trouvait dans cette petite ville lui fit chercher dans ses livres des ressources contre l'ennui : il étudia le grec, et devint habile helléniste. Sa passion pour Homère lui fit entreprendre une traduction en vers de l'Iliade et de l'Odyssée, et l'amour des lettres l'engagea à faire le sacrifice de sa fortune, en donnant sa démission de la place de receveur général des fermes, pour retourner à Paris où il se fixa. L'Académie des inscriptions et belles-lettres l'admit au nombre de ses membres. Il mourut à Paris le 25 juillet 1788, à l'âge de cinquante-sept ans. On doit à ce littérateur des *Recherches sur la Symphonie des anciens*, insérées dans les Mémoires de l'Académie des inscriptions (tome 41, pages 365-381).

ROCHEFORT (JEAN-BAPTISTE), né à Paris le 24 juin 1746, apprit la musique comme enfant de chœur à la maîtrise de Notre-Dame, puis entra à l'Opéra en qualité de contrebassiste, en 1775. Cinq ans après il fut engagé comme chef d'orchestre d'un théâtre d'opéra français au service du landgrave de Hesse, et demeura à Cassel en cette qualité jusqu'en 1785. La mort du landgrave fit congédier dans cette année l'opéra français, et Rochefort retourna à Paris, où il rentra dans l'orchestre de l'Opéra comme contrebassiste et chef d'orchestre adjoint. Il y conserva

cette position jusqu'en 1815, et obtint alors sa retraite avec la pension acquise par quarante ans de service. Il mourut à Paris en 1819. Rochefort a composé la musique des opéras et ballets suivans : A l'Opéra : 1° *Daphnis et Flore*, pastorale en un acte. 2° *Ariane*, scène lyrique. 3° *L'Enlèvement d'Europe*, ballet. 4° *Jérusalem délivrée*, idem. 5° *La Prise de Grenade*, idem. 6° *Bacchus et Ariane*, idem. 7° *Toulon soumis*, pièce républicaine. A la Comédie italienne : 8° *L'Inconnue persécutée*, parodiée sur la musique d'Anfossi, avec des morceaux ajoutés. 9° *L'Esprit de contradiction*, opéra-comique en un acte. 10° *La Cassette*, idem. Au théâtre Montansier : 11° *La Pantoufle*, opéra-comique en un acte. 12° *Dorothée*, idem. Au théâtre de la Cité : 13° *La Force du sang*, drame lyrique. A Cassel : 14° *La Pompe funèbre de Crispin*, opéra-comique. 15° *Pyrame et Thisbé*, mélodrame. 16° *Le Temple de la Postérité*, cantate pour la fête du landgrave. 17° *Les Noces de Zerbine*, opéra-comique. On a aussi gravé du même artiste : 18° Six quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 1, Paris, Lachevardière. 19° Six *idem*, op. 2, *ibid*. 20° Six duos pour 2 violons, *ibid*.

ROCHEMONT (DE), négociant et amateur de musique, né à Genève vers 1715, vivait à Lausanne au milieu du dix-huitième siècle. Il prit part à la polémique relative à la lettre de J.-J. Rousseau sur la musique française, et publia sous le voile de l'anonyme une brochure intitulée : *Réflexions d'un patriote sur l'Opéra français et sur l'Opéra italien, qui présentent le parallèle du goût des deux nations dans les beaux-arts*, Lausanne, 1754, in-8° de 137 pages.

ROCHLITZ (Frédéric), conseiller de la cour du duc de Saxe-Weimar, poète et critique musicien estimé, est né à Leipsick en 1770. Doué d'heureuses dispositions pour la musique et entraîné par un penchant irrésistible vers la culture de cet art, il essayait de jouer les mélodies des cantiques religieux sur un vieux clavecin, et parvint à connaître le clavier de cet instrument à l'âge de neuf ans, avant qu'on lui eût appris les noms des notes. Enfin il eut un maître de musique qui n'eut pas de peine à lui enseigner les principes de cet art et du clavecin. Doles (*voyez* ce nom), directeur de l'école de Saint-Thomas, lui ayant trouvé une belle voix, le fit entrer dans ce collége, et lui enseigna l'art du chant et les élémens de l'harmonie, d'après son système particulier. Cependant la famille de Rochlitz, le destinant à l'étude de la théologie, s'opposait à ce qu'il accordât trop de temps à l'objet de sa prédilection ; l'élève de Doles ne put se livrer qu'en secret à son goût passionné pour l'art. Il écrivait la nuit des compositions religieuses qu'il faisait exécuter dans les églises de Leipsick, sous le nom de Léopold Kozeluch, et qui obtenaient l'approbation générale. L'arrivée de Mozart à Leipsick, et les liaisons de Rochlitz avec ce grand artiste, achevèrent d'entraîner celui-ci vers la culture d'un art qui ne devait être que l'objet accessoire de sa destination ; mais par une force de caractère dont il y a peu d'exemples, il se décida à ne point s'occuper de musique pendant les deux années qu'il consacra à l'étude de la philosophie transcendante, évitant même d'en entendre. Un des objets importans de cette philosophie même, l'esthétique, l'y ramena, et son retour vers cet art fut marqué par ce qu'il en dit dans son premier écrit, intitulé : *Blicke in das Gebiet der Künste und der praktischen Philosophie* (Coup d'œil dans le domaine des arts et de la philosophie pratique), Gotha, Perthes, 1796, in-8°. Herder, à qui cet ouvrage était dédié, fit l'éloge des principes qui avaient présidé à sa rédaction, mais blâma la forme du livre, et Rochlitz reconnut plus tard que la critique était fondée.

Des circonstances plus favorables permirent à cet écrivain de se livrer sans

contrainte à son penchant pour la musique; le premier fruit de son loisir fut l'écrit qu'il fit insérer dans le Mercure allemand du mois d'octobre 1798, sous ce titre : *Gedanken über die Zweckmœssige Benutzung der Materie der Musik* (Pensées sur le bon emploi des matériaux de la musique). Le succès de cet opuscule parmi les musiciens fixa leur attention sur Rochlitz. Breitkopf, qui venait d'entreprendre la publication de sa Gazette musicale, l'engagea à prendre part à sa rédaction et à en diriger l'esprit. Les littérateurs musiciens qui connaissent l'intéressante collection de cet écrit périodique, avouent que le temps le plus brillant de sa durée fut celui où Rochlitz y prit une part active. Il y a fourni un grand nombre d'articles, parmi lesquels on remarque ceux-ci : 1° Anecdotes garanties de la vie de W.-A. Mozart, t. I, p. 17, 49, 81, 113, 125, 177. 2° Sur l'effet nuisible supposé résulter du jeu de l'harmonica, *ibid.*, p. 97. 3° Quelques mots concernant la réunion de la poésie à la musique, etc., *ibid.*, p. 433. 4° Essais sur l'histoire de la musique actuelle, *ib.*, p. 625. 5° Diversité des jugemens sur des productions musicales, *ibid.*, p. 497. 6° Lettres à un jeune compositeur (sur divers sujets de critique musicale), t. II, p. 1, 17, 20. 57, 161, 177. 7° Parallèle de Raphaël et de Mozart, *ibid.*, p. 641. 8° Motif du mûr examen d'un article de foi musicale, t. III, p. 677. 9° Sur les diverses manières des compositeurs qui écrivent pour les voix, *ibid.* 10° Souvenirs de Faustine Hasse, *ibid.*, page 805. 11° Souvenirs d'Élisabeth Mara, t. IV, p. 465. 12° Fragmens d'un ouvrage inédit, intitulé : *Ferdinand, ou l'Éducation d'un musicien,* t. V, p. 1. 13° Sur le goût des compositions, particulièrement de celles de J.-S. Bach, pour le piano, *ibid.*, p. 310. 14° Sur Sainte Cécile et sa fête, t. VI, p. 97 et 113. 15° Visite à la maison des fous : ce morceau intéressant remplit en partie les n°s 39, 40, 41 et 42 de la même année. 16° Sur le bon emploi des moyens de l'art musical, tome VIII, p. 3, 49, 193, 241. 17° Sur les musiciens aveugles, t. X, p. 209. 18° Dialogues sur l'opéra, *ibid.*, p. 337 et 339. Après la dixième année (1809), Rochlitz cessa de coopérer à la rédaction de la Gazette musicale de Leipsick. A cette époque il parut avoir renoncé aux travaux relatifs à la musique, et son silence se prolongea jusqu'en 1824 : alors parut de lui un livre qui, par le charme du style et l'ardent amour de l'art qui y est empreint, excita un vif intérêt en Allemagne. Ce livre a pour titre : *Für Freunde der Tonkunst* (Pour les amis de la musique), Leipsick, Cnobloch, 1824-1825, 1830-1832, 4 vol. in-8°. Les deux premiers volumes ayant été épuisés avant l'impression du troisième, ont été réimprimés en 1830. Recueil de morceaux détachés, cet ouvrage renferme des notices biographiques et caractéristiques de quelques artistes et écrivains célèbres sur la musique, tels que Hiller, Mme Mara, Romberg, Hoffmann, Naumann, Fesca, Faustine Hasse, Charles-Philippe-Emmanuel Bach, etc.; des analyses esthétiques de plusieurs grandes compositions; quelques morceaux historiques ou de fantaisie sur diverses parties de l'art, et un choix des articles précédemment insérés dans la Gazette musicale de Leipsick. La dernière publication de Rochlitz est un recueil de compositions historiques et classiques, intitulé : *Collection de morceaux de chant tirés des maîtres qui ont le plus contribué aux progrès de la musique, et qui occupent un rang distingué dans l'histoire de cet art; choisis et arrangés chronologiquement avec des notes historiques et autres,* Mayence, Schott, grand in-4°. Deux volumes de cette collection ont paru jusqu'à ce jour. M. Rochlitz vit dans la retraite et sans emploi à Leipsick.

ROCHOIS ou LE ROCHOIS (Mlle MARTHE), célèbre actrice de l'Opéra, au temps de Lulli, naquit à Caen en 1650. Deve-

nue orpheline dès ses premières années, il ne lui resta qu'un oncle qui prit soin de son éducation ; mais ayant perdu ce protecteur, le seul qui lui fût resté, elle se vit contrainte de chercher dans la belle voix dont la nature l'avait douée une ressource contre la misère, et d'accepter les propositions qui lui étaient faites pour entrer à l'Opéra. Lulli lui fit donner des leçons de chant, et la fit débuter en 1678. Le premier rôle où elle se fit remarquer fut celui d'*Aréthuse*, dans *Proserpine,* en 1680 ; mais ce fut surtout dans *Armide* qu'elle parut actrice excellente. Bien que sa taille fût peu avantageuse et que sa figure eût les traits communs, elle paraissait belle à la scène par l'expression de ses accens et l'animation de son jeu. Retirée en 1698, après avoir joué pour la dernière fois dans *l'Europe galante,* le 24 octobre 1697, elle eut une pension de mille francs sur l'Opéra qui, réunie à une autre qu'elle tenait du duc de Sully, son ancien amant, et à quelques économies, la mit en état de vivre alternativement dans une maison de campagne qu'elle possédait à Sartrouville-sur-Seine, à quatre lieues de Paris, et dans cette ville où elle mourut le 9 octobre 1728, à l'âge de soixante-dix-huit ans. Ses conseils formèrent le talent de MM^lles Journet et Antier, actrices de l'Opéra.

RODE (PIERRE) [1], violoniste célèbre, naquit à Bordeaux, le 26 février 1774. Un musicien médiocre lui enseigna les élémens de la musique. Arrivé à Paris en 1787, il fut présenté à Viotti, qui l'accueillit avec le plus tendre intérêt, et qui entreprit de perfectionner son talent par ses leçons. En 1790 ce grand artiste le fit débuter au théâtre de *Monsieur,* dans l'entr'acte d'un opéra italien : Rode y joua le treizième concerto de son maître. Dans la même année, il fut attaché à l'excellent orchestre du théâtre Feydeau, en qualité de chef des seconds violons, quoiqu'il ne fût âgé que de seize ans. Ce fut à cette époque qu'il exécuta au théâtre Feydeau, pendant les concerts de la semaine sainte, les 3me, 13me, 14me, 17me et 18me concertos de Viotti. La beauté de cette dernière composition fut vivement sentie ; l'exécutant et l'auteur eurent une part égale au triomphe que le public décerna, en manifestant le désir de l'entendre dans trois concerts consécutifs. Rode conserva sa place au théâtre Feydeau jusqu'en 1794, et ne la quitta que pour entreprendre un voyage en Hollande et à Hambourg, avec le célèbre chanteur Garat. De Hambourg il se rendit à Berlin, où il joua devant le roi Frédéric-Guillaume II. De retour à Hambourg, il s'y embarqua pour aller à Bordeaux ; mais une tempête le jeta sur les côtes d'Angleterre. Si près de Viotti, il voulut le revoir, et se mit en route pour Londres. Le désir de s'y faire entendre en public l'occupait beaucoup ; mais sa qualité de Français était un obstacle au succès qu'il voulait obtenir. Il crut l'écarter en donnant un concert au bénéfice des veuves et des orphelins ; mais il ne put y réunir qu'un auditoire peu nombreux. Bientôt dégoûté d'un peuple qui n'avait pas su mieux apprécier son talent que celui de son illustre maître, il retourna de nouveau à Hambourg, d'où il revint en France par la Hollande et les Pays-Bas, donnant partout des concerts qui augmentaient sa renommée. Lorsqu'il arriva à Paris, le Conservatoire venait d'être institué par un décret de la Convention ; il y fut attaché en qualité de professeur de violon, mais il ne s'arrêta pas longtemps en cette ville, car bientôt il partit pour l'Espagne, après s'être fait entendre avec un succès éclatant aux fameux concerts de Feydeau. Arrivé à Madrid, Rode s'y lia d'amitié avec Boccherini, qui écrivit pour lui l'instrumentation

[1] Cette notice, publiée dans la *Revue musicale* (t. X, p. 173-178) en 1830, a été traduite et reproduite depuis lors dans plusieurs ouvrages allemands et anglais. Je crois devoir faire cette déclaration, afin qu'on ne m'accuse pas d'avoir emprunté à ces livres la forme de ce morceau avec les faits.

de plusieurs concertos, particulièrement du sixième, en *si* bémol. De retour à Paris en 1800, il fut attaché à la musique particulière du premier consul, en qualité de violon solo. Cette époque fut la plus brillante de son talent et de ses succès. Parmi les artistes et les amateurs qui assistèrent alors aux concerts donnés à l'Opéra par la célèbre cantatrice Grassini, il n'en est point qui ne se rappelle l'effet prodigieux qu'il produisit dans son septième concerto, alors dans sa nouveauté.

Cédant à des propositions avantageuses qui lui étaient faites par la cour de Russie, Rode partit en 1803 pour Saint-Pétersbourg, avec son ami Boieldieu. Arrivé dans cette capitale, il fut présenté à l'empereur Alexandre qui le nomma premier violon de sa musique, sans lui imposer d'autre obligation que celle de se faire entendre dans les concerts de la cour, et à ceux du théâtre impérial. Son début dans cette cour produisit une sensation difficile à décrire. Ses succès s'accrurent de jour en jour pendant les cinq années de son séjour en Russie. Il reparut à Paris, vers la fin de 1808, dans un concert qu'il donna à l'Odéon. Malgré ses longs voyages, le souvenir de son beau talent était encore trop récent pour qu'on laissât échapper l'occasion de l'entendre : il y eut à ce concert une affluence extraordinaire de curieux et d'amateurs véritables. Il faut le dire, l'attente de cet auditoire ne se trouva pas complétement réalisée. C'était toujours la même pureté de sons, la même élégance d'archet, le même goût; mais l'éclat et la verve du style avaient diminué depuis les concerts de Mme Grassini. Rode, sans doute, fut blessé de n'être plus applaudi avec le même enthousiasme qu'autrefois, car ce fut la dernière fois qu'il joua dans un concert public à Paris. Ses amis seuls eurent encore le plaisir de l'entendre, et ce plaisir était bien vif, car rien n'était plus séduisant que ses quatuors exécutés par lui, et accompagnés par Baillot et de Lamarre.

Fatigué du silence auquel il s'était condamné, et avide de succès, il partit de nouveau pour l'Allemagne en 1811, et parcourut l'Autriche, la Hongrie, la Styrie, la Bohême, la Bavière et la Suisse. Ce fut pendant ce voyage et lorsque Rode était à Vienne, que Beethoven écrivit pour lui la délicieuse romance de violon et orchestre que Baillot a fait entendre longtemps après avec tant de succès dans les concerts du Conservatoire. En 1814 Rode se fixa à Berlin et s'y maria. A son arrivée dans cette ville, il donna un concert au bénéfice des indigens : depuis lors il vécut dans la retraite, au sein de sa famille. Quelques affaires, des arrangemens de fortune le retenaient loin de sa patrie; dès qu'il les eut terminées, il alla s'établir à Bordeaux qu'il ne quitta plus, si ce n'est pour un voyage à Paris, en 1828. Fatal voyage, qui hâta la mort d'un artiste si justement célèbre ! Depuis plus de douze ans la publication de quelques ouvrages était le seul point de contact qui fût resté entre lui et le public : ses amis seuls avaient le privilége de l'entendre, et par une illusion de l'amitié, se persuadaient qu'il n'avait rien perdu de son talent. Lui-même le croyait. L'habitude de n'entendre que lui, et conséquemment l'absence de moyens de comparaison, avaient fini par éteindre cette vive émulation qui conserve et grandit le talent. Rode avait conçu tout à coup le projet de reparaître sur la scène du monde musical : il alla chercher avidement à Paris les occasions de se faire entendre, comme aurait pu le faire un jeune homme de réputation naissante. Ce fut d'abord une fête pour ses anciens admirateurs; mais bientôt ce fut avec effroi qu'ils virent compromettre un si beau nom, un talent si réel. L'intonation, jadis si pure et si belle, était devenue douteuse; l'archet était timide comme les doigts; l'élan, la fougue, la sûreté même de l'expérience, qui remplace l'audace de la jeunesse, tout avait disparu. Il était évident que malgré

ses illusions Rode n'avait plus en lui-même la confiance d'autrefois ; et l'on sait ce que vaut cette confiance que les hommes de talent tirent du sentiment de leur valeur : lorsqu'elle est ébranlée, tout disparaît avec elle. Pleins de respect pour une grande renommée, les artistes applaudirent encore aux derniers efforts d'un beau talent, mais par devoir seulement, et sans conviction comme sans entraînement. Rode aperçut la différence de ces applaudissemens et de ceux qu'il recevait autrefois : alors une affreuse lumière vint éclairer son esprit, et pour la première fois il comprit qu'il n'était plus lui-même. Le coup fut d'autant plus sensible qu'il était inattendu. L'artiste s'éloigna de Paris le cœur navré de douleur. L'échec que son nom venait de recevoir devint la pensée de tous ses jours, le songe de toutes ses nuits. Bientôt sa santé s'altéra. Une révolution subite s'opéra dans sa constitution vers la fin de 1829 ; bientôt frappé d'une atteinte de paralysie qui mit dans l'inertie une partie de son corps, et même attaqua le cerveau, il ne sortit plus de l'état de langueur qui consumait sa vie, et le 25 novembre 1830, il cessa d'exister.

Malgré la susceptibilité d'artiste dont il a donné de si tristes preuves vers la fin de sa vie, Rode n'avait point d'orgueil au temps de ses succès, au temps où son talent était le modèle du fini le plus précieux uni à la chaleur la plus entraînante. Ne parlant jamais de lui ; admirant sincèrement tous les artistes de mérite ; aimant passionnément le beau, de quelque genre qu'il fût, jamais il ne connut l'esprit d'intrigue ni la jalousie, malheureusement trop ordinaires dans la carrière des arts. Une vive amitié l'unissait à Baillot, son rival en talent : l'attachement que ces deux grands artistes s'étaient voué ne se démentit jamais. C'était vraiment un spectacle touchant que celui de leur empressement à augmenter les succès de l'un par l'autre. Rode devait-il se faire entendre quelque part, Baillot se réduisait au rôle de simple accompagnateur ; et quand venait le tour de Baillot, Rode lui rendait le même service. On se rappelle encore une cérémonie du Conservatoire où Baillot fit entendre un de ses trios, accompagné par Rode et de Lamarre ; la perfection ne fut jamais poussée plus loin ; mais le dévouement que ces grands artistes témoignaient l'un pour l'autre était peut-être plus admirable encore.

Comme compositeur pour son instrument, Rode mérite d'occuper une place parmi les plus distingués. Son instruction dans l'art d'écrire avait été négligée, et d'abord il dut avoir recours à ses amis pour instrumenter ses concertos ; mais ses mélodies ont une suavité remarquable, le plan de ses compositions est bien conçu, et ses traits ont du brillant et de l'originalité. Ses quatuors, qui se composent d'une partie brillante de premier violon, accompagnée d'un second violon, d'un alto et d'une basse, n'ont pas eu moins de succès que ses concertos, lorsqu'ils étaient joués par lui. Voici la liste de ses ouvrages : 1° *Concertos :* 1er (en *ré* mineur), Paris, Janet et Cotelle. 2me (en *mi*), *ibid.* 3me (en *sol* mineur), Paris, Leduc. 4me (en *la*), Paris, Janet et Cotelle. 5me (en *ré*), *ibid.* 6me (en *si* bémol), *ibid.* 7me (en *la* mineur), Paris, Frey (Richault). 8me (en *mi* mineur), *ibid.* 9me (en *ut*), *ibid.* 10me (*Souvenir aux amis de Stalgen*, en *si* mineur), *ibid.* 2° *Quatuors* pour 2 violons, alto et basse, op. 14, 15, 16, Paris, Richault. 3° *Quatuors brillants* idem, nos 1, 2, 3, 4, op. 24 et 25, *ibid.* 4° *Thêmes variés* avec orchestre : n° 1 (en *mi* majeur), op. 10, *ibid.* n° 2 (en *la* majeur), op. 21, *ibid.* n° 3 (air allemand), op. 25, *ibid.* n° 4, op. 26, *ibid.* 5° *Thêmes variés avec quatuor :* n° 1, op. 9, *ibid.* n° 2, op. 12, *ibid.* n° 3, *ibid.* n° 4, op. 28, *ib.* 6° *Fantaisie* pour violon et orchestre, op. 24, *ibid.* 7° *Cavatine et rondeau*, avec quatuor, op. 28, *ibid.* 8° *Duos pour deux violons :* 1er livre, Paris, Leduc. 2me livre, op. 18, Paris, Richault. 3me li-

vre, Berlin, Lischke. On a aussi du même artiste quelques morceaux détachés, tels qu'*andante, rondeaux,* etc.

RODEWALD (JOSEPH-CHARLES), né le 11 mars 1735, à Seitsch, en Silésie, étudia à Berlin le violon chez François Benda, et reçut des leçons de Kirnberger pour la composition. En 1762 il entra au service du landgrave de Hesse, à Cassel, et se fit estimer par son double talent de violoniste distingué et de compositeur. Lorsque le landgrave changea son orchestre pour le composer presque entièrement de musiciens français, Rodewald fut du petit nombre d'artistes allemands qui demeurèrent à Cassel. Le prince rendit justice à son mérite en le nommant maître de musique du prince héréditaire, qu'il suivit à l'université de Marbourg, en 1789. Quelques années après, Rodewald obtint la pension de retraite, avec le titre de maître de concerts du landgrave de Hesse-Cassel, et alla se fixer à Hanau. Il mourut dans cette ville le 11 juillet 1809, à l'âge de soixante-seize ans. On a gravé de sa composition en 1788 un *Stabat mater,* qui obtint dans la nouveauté un succès d'enthousiasme. Rodewald a composé aussi pour le théâtre de Cassel un opéra-comique français, et pour le service de la cour, beaucoup de musique instrumentale qui est restée en manuscrit.

RODIO (ROCCO), savant contrapuntiste et écrivain didactique, naquit en Calabre, vers 1550. En 1589 il publia la deuxième édition d'un recueil de ses compositions réunies à celles de Jean-François *delle Castelle,* de François-Antoine Villani, et de quelques autres maîtres napolitains. Rodio est un des premiers maîtres qui ont donné des règles et des exemples pour faire le contrepoint improvisé sur le plain-chant appelé par les Italiens *contrappunto da mente,* dans un traité de musique dont la date de la première édition n'est pas connue jusqu'à ce jour, et dont la seconde a pour titre : *Regole di musica di Rocco Rodio sotto brevissime risposte ad alcuni dubbj propostigli da un cavaliere, intorno alle varie opinioni de' contrapuntisti. Con la dimostratione di tutti i canoni sopra il canto fermo, con li contrapunti doppj e rivoltati, e loro regole. Aggiontavi un' altra breve dimostratione de' dodici tuoni regolari. E di nuovo Don Batt. Olifante aggiuntovi un Trattato di proportioni necessario a detto libro,* Ristampato in Napoli, 1609, in-4°. Une troisième édition a été publiée sous ce titre plus simple : *Regole per far contrappunto solo e accompagnato nel canto fermo,* Naples, 1626, in-4°.

RODOLPHE, ou plutôt RUDOLPHE (JEAN-JOSEPH), né à Strasbourg, le 14 octobre 1730, reçut de son père les premières leçons de musique, et apprit à jouer du violon et du cor dès l'âge de sept ans. Déjà fort habile sur cet instrument avant d'avoir atteint sa seizième année, il se rendit alors à Paris, et continua l'étude du violon sous la direction de Leclair. Plus tard il fut attaché aux orchestres de Bordeaux, de Montpellier et de plusieurs autres villes du midi de la France, en qualité de premier violon. Vers 1754 il entra au service du duc de Parme. Traetta, qui était alors directeur de la musique de ce prince, écrivit pour Rodolphe le premier accompagnement de cor obligé dans un air chanté par la cantatrice Petraglia. Le même compositeur lui enseigna les principes de l'harmonie et du contrepoint. En 1760, Rodolphe quitta la musique du duc de Parme, pour entrer dans celle du duc de Wurtemberg, à Stuttgard. Jomelli se trouvait alors en cette ville : il consentit à compléter l'instruction du virtuose par ses leçons. Ce fut à Stuttgard que Rodolphe fit ses premiers essais de composition, en écrivant la musique de plusieurs ballets de Noverre, particulièrement de ceux-ci : 1° *Médée et Jason,* ballet héroïque. 2° *Psyché,* idem. 3° *La mort d'Hercule,* idem. 4° *Armide,* idem. En 1763 il retourna à Paris, et entra dans la mu-

sique du prince de Conti : deux ans après il fut attaché à l'orchestre de l'Opéra, et ce fut encore lui qui, dans un air de Boyer (*Amour, sous ce riant ombrage*) chanté par Legros, fit entendre pour la première fois à ce théâtre un accompagnement de cor concertant. Admis en 1770 dans la musique des petits appartemens du roi, il entra quatre ans après dans la chapelle royale. Vers cette époque il proposa au ministre Amelot le plan d'une école de musique que M. de Breteuil réalisa par les conseils de Gossec, en 1784: Rodolphe y fut attaché, en qualité de professeur d'harmonie. C'est pour cette école qu'il écrivit le solfége et le traité d'accompagnement dont il sera parlé tout à l'heure.

La révolution de 1789 fit perdre à cet artiste la plupart de ses places et de ses pensions; en dédommagement il obtint sa nomination de professeur de solfége au Conservatoire, dans le mois d'octobre 1799. Trois ans après, il dut demander lui-même sa retraite à cause du mauvais état de sa santé; mais M. Sarrette, directeur du Conservatoire, obtint pour lui du premier consul une pension de douze cents francs. Rodolphe mourut à Paris, le 18 août 1812, à l'âge de près de quatre-vingt-deux ans. Pendant plusieurs années il avait été attaché comme violoniste à l'orchestre du Théâtre-Français.

Rodolphe s'est fait connaître à Paris comme compositeur, par les ouvrages suivans : 1° *Le Mariage par capitulation,* opéra-comique en un acte, à la Comédie italienne, en 1764. 2° *L'Aveugle de Palmyre,* au même théâtre, en 1767. 3° *Ismenor,* pour le mariage du comte d'Artois, à Versailles et à l'Opéra, en 1773. 4° Premier et deuxième concertos pour le cor, Paris, Sieber, Bailleux. 5° Fanfares faciles pour 2 cors, Paris, Sieber. 6° Vingt-quatre fanfares pour 3 cors, Paris, Bailleux. 7° Duos pour 2 violons, 1er, 2me et 3me livres, *ibid.* 8° Études pour le même instrument, *ibid.* 9° Étude, composée de trente morceaux de différens genres pour le violon, à l'usage des commençans, Paris, Pleyel. Mais c'est surtout à son solfége que Rodolphe doit la célébrité dont il jouit encore en France. La première édition de cet ouvrage fut publiée en 1786, à Paris, chez Boyer, sous ce titre : *Solféges divisés en deux parties : la première contenant la théorie de la musique; la seconde, avec la basse et les gradations nécessaires pour parvenir aux difficultés.* En 1790 l'auteur de cet ouvrage en publia une deuxième édition, et la dédia à la nation : elle parut chez Naderman. Plus de trente autres ont suivi celle-là, et le calcul qui porte à près de deux cent mille le nombre d'exemplaires qu'on en a vendus n'est point exagéré. Un tel succès, dont il n'y a point d'autre exemple parmi les livres élémentaires de musique, semblerait indiquer un mérite remarquable dans la conception de l'ouvrage; cependant il serait difficile d'imaginer rien de plus médiocre; car on n'y trouve ni logique, ni méthode dans l'exposé des principes; le style en est pitoyable, et les leçons y sont aussi mal graduées que mal écrites pour les voix. Mais ce sont précisément les défauts de ce livre qui firent son succès à l'époque où il parut; car l'ignorance des musiciens français, et surtout des maîtres de province, s'accommodait fort bien de la manière empirique de Rodolphe, qui les dispensait de raisonner avec leurs élèves; de la vulgarité de son langage, analogue à la portée de leur esprit; et de la facilité des leçons pratiques, mieux adaptée à leur capacité que celles d'ouvrages plus savans. Plus instruits, plus habiles aujourd'hui, ils rejettent ce solfége, dont la vogue a diminué progressivement depuis dix ans. Toutefois il lui reste encore quelques sectateurs parmi les maîtres de province. La *Théorie d'accompagnement et de composition, à l'usage des élèves de l'école nationale de musique,* publiée par Rodolphe, à Paris, en 1799, chez Nader-

man, in-folio, est encore plus au-dessous de la critique que son solfége.

RODOLPHE (ANTOINE). *Voyez* RUDOLPHE.

RODRIGUEZ (RODERICUS-SANCIUS, ou SANCHEZ DE AREVALO), évêque de Zamora, naquit, en 1404, à Santa-Maria de Nieva, au diocèse de Ségovie, d'une ancienne famille de la vieille Castille. Après avoir fait de brillantes études à Salamanque, il y enseigna le droit civil et canonique; mais il quitta la carrière de l'enseignement pour entrer dans l'état ecclésiastique. Ses talens et sa naissance l'élevèrent bientôt aux premières dignités ecclésiastiques. D'abord archidiacre de Trévino, puis doyen du chapitre de Léon et de celui de Séville, il devint successivement évêque d'Oviédo, ambassadeur du roi d'Espagne près du pape Calixte II, gouverneur du château Saint-Ange, à Rome, évêque de Zamora, de Calhorra et de Palencia. Il mourut à Rome, le 4 octobre 1740, à l'âge de soixante-six ans. Ce prélat est auteur d'un livre intitulé *Speculum vitæ humanæ,* qui a eu tant de célébrité, que dans le quinzième siècle il s'en fit plus de onze éditions. Ce livre est un traité de morale, où l'auteur examine les avantages et les inconvéniens de chaque profession. Il y traite de la musique au chapitre trente-neuvième du premier livre, et des chantres, au quinzième chapitre du livre deuxième.

RODRIGUEZ (JEAN), moine portugais, né dans les dernières années du quinzième siècle, termina à Lisbonne, en 1560, un traité du plain-chant intitulé : *Arte do canto chaõ,* dont le manuscrit existait à Lisbonne dans une bibliothèque particulière, à l'époque où Machado écrivait sa Bibliothèque lusitanienne.

RODRIGUEZ (MANUEL), excellent organiste et harpiste à Elvas, en Portugal, était attaché à la chapelle du roi, à Lisbonne, au commencement du dix-septième siècle, et s'y fit admirer pendant plus de vingt ans. Il a publié de sa composition un recueil de morceaux de musique d'église arrangés pour les instrumens, sous ce titre : *Flores de musica para instrumento de tecla, e harpa,* Lisbonne, Craesbeke, in-folio, 1600.

ROE (RICHARD), littérateur anglais, actuellement vivant, a publié dans le *Monthly review* (année 1824, juin, p. 96 et suiv.) une dissertation qui a pour titre : *The principles of rhythm, both in speech and music, especially in the mechanism of english verse* (Les principes du rhythme dans la parole et dans la musique, particulièrement dans le mécanisme du vers anglais).

ROEDER (JEAN-MICHEL), très-bon facteur d'orgue à Berlin, né dans la seconde moitié du dix-septième siècle, vécut et travailla dans cette ville jusqu'en 1740. Ses principaux ouvrages sont : 1° L'orgue de l'église Saint-Nicolas, à Potsdam, en 1713. 2° L'orgue de l'ancienne église de la garnison, à Berlin, dans la même année. 3° Le grand orgue de 32 pieds, dans l'église Sainte-Marie-Madeleine, à Breslau, composé de 56 registres, 3 claviers à la main, pédales, carillon, trompette et timbales, en 1725. Cet instrument est son plus bel ouvrage. 4° Le grand orgue de Hirschberg, composé de 53 jeux, 3 claviers, pédales, carillon, trompettes et timbales, en 1727. 5° L'orgue de Grosburg, dans le comté de Brieg, en 1730. 6° Celui de l'église Notre-Dame à Liegnitz. 7° Celui de l'église réformée, à Stargard. C'est aussi Roeder qui a construit le carillon du clocher de l'église paroissiale à Berlin, sous la direction de l'organiste Weiss.

ROEDIGER (JEAN-CHRISTOPHE), né le 4 mai 1704, à Bischleben, village du duché de Saxe-Gotha, entra à l'âge de onze ans dans la chapelle du duc de Gotha, comme enfant de chœur. La beauté de sa voix lui procura la protection du prince, qui le fit instruire par un des meilleurs musiciens de sa chapelle. A l'âge de vingt-trois ans il entra au service du prince de Schwartz-

bourg-Sondershausen; il y resta jusqu'à sa mort, arrivée le 5 mars 1765. Habile violoniste et chanteur agréable, il était aussi compositeur distingué, comme on peut le voir par quelques-uns de ses morceaux insérés dans la collection de musique d'église publiée par le maître de chapelle Stoelzel.

ROEHM (JEAN-HULDRIECH), directeur de musique et acteur à Francfort-sur-le-Mein, naquit à Eschborn, dans le district de Hanau en 1755, et débuta sur la scène en 1777. Il a composé pour les théâtres auxquels il fut attaché la musique des opéras-comiques suivans : 1° *Das Testament* (le Testament). 2° *Der Fassbinder* (le Tonnelier). 3° *Der verliebte Maler* (le Peintre amoureux). 4° *Der Zweite Hochzeittag* (le Second jour de noces). Retiré du théâtre, Roehm vivait à Francfort en 1790.

ROELLIG (JEAN-GEORGE), né à Burghausen, dans la Saxe, en 1710, eut pour premier maître de musique Balthazar Grollmann, recteur de l'école de cette ville, puis continua ses études à l'école de la Sainte-Croix, de Dresde, sous la direction de Reinhold, depuis 1727 jusqu'en 1735. Dans le même temps il prit des leçons de clavecin et de composition chez Hartwich. Ses liaisons avec quelques artistes de mérite, particulièrement avec Zelenka, achevèrent de former son talent. Après avoir passé quelques années à l'université de Leipsick, il entra dans la chapelle du prince d'Anhalt, à Zerbst. Il a laissé en manuscrit quatorze symphonies, vingt-six morceaux concertans pour divers instrumens, six trios pour flûte, violon et basse, et neuf trios pour cor, hautbois et basson.

Un autre artiste, désigné sous le nom de *Roellig le jeune,* est connu par trois concertos pour le clavecin, et douze trios pour clavecin, violon et flûte.

ROELLIG (CHARLES-LÉOPOLD), né à Vienne, en 1761, s'adonna dès sa jeunesse à l'étude de l'harmonica, et acquit sur cet instrument une habileté remarquable. Le désir d'augmenter les ressources de cet instrument lui fit entreprendre d'y appliquer un clavier, mais il le construisit de manière qu'on pût aussi le jouer par le frottement des doigts. Ce fut lui aussi qui imagina de dorer les bords des cloches, pour rendre plus facile leur mise en vibration. Le désir de se procurer ces cloches d'une bonne qualité, lui fit visiter les verreries de la Hongrie et de la Bohême. Il y faisait faire des essais jusqu'à ce qu'il se fût procuré des cloches du son le plus pur et le plus juste, dans un diapason donné pour tous les degrés chromatiques de l'échelle. Arrivé à Hambourg, vers 1782, il y demeura quelque temps et y écrivit la musique d'un opéra-comique intitulé : *Clarissa, oder das unbekannte Dinstmædchen* (Clarisse, ou la Servante inconnue). Arrivé à Berlin, il y publia, en 1787, la description de l'harmonica à clavier qu'il avait inventé; puis il se rendit, en 1789, à Leipsick, où il fit paraître un recueil de petites pièces pour cet instrument, chez Breitkopf. De retour à Vienne, il y fut nommé, en 1797, official de la bibliothèque impériale. Il mourut en cette ville, le 4 mars 1804, à l'âge de quarante-trois ans. La description qu'il a publiée de son harmonica perfectionné a pour titre : *Ueber die Harmonica. Ein Fragment,* Berlin, 1787, in-4° de 32 pages, avec la figure de l'instrument. Roellig inventa plus tard un autre instrument à clavier de trois octaves et demie, monté de cordes métalliques et de boyaux, destiné à être joué par une seule main, qu'il appela *Orphica,* et dont il donna la description dans un écrit intitulé : *Orphica, ein musikalisches Instrument, erfunden von C.-L. Roellig* (Orphica, instrument de musique inventé par C.-L. Roellig), Vienne, Blumauer, 1795, in-8° de 21 pages, avec 5 planches. Cet opuscule fut inséré dans le Journal du luxe et des modes, au mois de février 1796, et dans celui des

fabriques, des manufactures et du commerce (janvier 1796). En 1801, Roellig inventa un autre instrument à clavier avec des archets mis en mouvement par une pédale. Il lui donna le nom de *Xenorphica*, et en publia la description dans le Journal des modes (février 1801), avec une histoire des instrumens du même genre, depuis celui que Jean Heydn (*voyez* ce nom) avait inventé en 1610, jusqu'à sa propre invention. On a aussi de Roellig : 1° *Versuch einer musikalischen Intervallentabelle, zur Zusammensetzung aller üblichen Tonleitern, Accorde und ihren Verwechslungen*, *fur junge Musiker und Dilettanten* (Essai d'une table des intervalles de musique pour la formation des gammes usitées, etc.), Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1789, in-folio. 2° Une dissertation sur Raoul de Couci, dans la Gazette musicale de Leipsick, tome IV, pages 625-632. 3° Un article sur l'harmonica à clavier, *ibid.*, tome V, page 423. 4° Quelques morceaux faciles pour l'orphica, Vienne, Mollo, 1797. 5° Six chansons allemandes, avec accompagnement d'orphica ou de clavecin, *ibid.*, 1797. Il avait aussi promis, dans le Journal des modes (juin, 1798), de publier 12 chansons du comte de Wolkenstein, trouvère du quatorzième siècle, d'après un manuscrit de la bibliothèque impériale, traduites en notation moderne; mais ces curieux morceaux n'ont point paru.

ROEMHILD (JEAN-THÉODORE), bon compositeur de musique d'église, naquit le 23 septembre 1684, à Salsungen, près de Henneberg. Jacques Bachen, *cantor* à Ruhl, fut son premier maître de musique. Admis ensuite à l'école Saint-Thomas de Leipsick, il y reçut des leçons de Schellen et de Kuhnau. Ses études terminées dans cette école, il suivit les cours de l'université depuis 1705 jusqu'en 1708, puis fut nommé *cantor* à Spremberg. Son mérite ayant été bientôt reconnu, il obtint, en 1714, la place de recteur à l'école de cette ville; cependant il n'y resta pas plus d'une année, parce que la place plus avantageuse de directeur de musique à l'église luthérienne de Freyberg, dans la basse Silésie, lui fut donnée en 1715. Neuf ans après il retourna à Spremberg avec le titre de maître de chapelle. Le duc de Mersebourg l'appela à sa cour en la même qualité, dans l'année 1731, et lui accorda en outre, après la mort de Kauffmann, en 1735, les places d'organiste de la cour et de la cathédrale. Rœmhild mourut à Mersebourg en 1757. Il a beaucoup écrit pour l'église. Parmi ses compositions on remarque la musique de deux années complètes pour le service divin, et des cantates sur les différens âges de la vie humaine.

ROESER (VALENTIN), clarinettiste allemand, attaché au prince de Monaco, vers 1770, vint à Paris, à cette époque, et y publia des symphonies concertantes, des quatuors et des trios pour instrumens à vent. On connait aussi sous son nom : 1° Gamme pour le hautbois avec 12 duos, Paris, Boyer, 1785. 2° Gamme pour la clarinette avec 6 duos, *ibid.* 3° Gamme pour le basson avec 12 duos, *ibid.* L'ouvrage par lequel Rœser est encore connu aujourd'hui a pour titre : *Essai d'instruction à l'usage de ceux qui composent pour la clarinette et les cors,* Paris, 1781, in-4°. Rœser a donné une traduction française de la *Méthode raisonnée de violon*, par Léopold Mozart, Paris, Boyer, 1770, in-folio. Il est aussi l'auteur d'une méthode de flûte publiée à Paris, chez Leduc.

ROESLER (VALENTIN), philologue et orientaliste, né à Nuremberg, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, est auteur d'un écrit intitulé : *Dissertatio philologico-theologica de choræis veterum Hebræorum,* Altorf, 1726, in-4° de 32 pages.

ROESLER (le P. FRANÇOIS-GRÉGOIRE), moine augustin, à Ratisbonne, mourut dans cette ville, en 1760. Il s'est fait connaître

avantageusement par de bonnes compositions pour l'église, intitulées : 1° *Melodramma ecclesiasticum, id est offertoria XV festis aliquibus Dominicis, et communi sanctorum accomodata a 4 voc. et 6 instrumentis,* op. 1, Augsbourg, Lotter, 1747, in-fol. 2° *Oves octo harmonicæ in ovile fraternum receptæ, seu VIII symphoniæ a 4*, op. 2, *ibid.* 3° *VI Missæ solemniores, quarum ultima requiem a 4 voc. ac 6 instrum.* op. 3, *ibid.* 4° *VI Litaniæ lauretanæ a 4 voc. velut operariis ac consuetis instrumentis sex,* ibid.

ROESLER (ERNEST-FRÉDÉRIC), né à Rastenberg, dans le duché de Weimar, le 26 mars 1748, fit ses études au collége de Weimar, et y reçut des leçons de musique du maître de chapelle Wolff. Ayant acquis une grande habileté sur l'orgue, il fut nommé organiste à Plauen, dans le Voigtland. Il occupa cette place jusqu'en 1798; alors il donna sa démission et se mit à voyager en Allemagne avec l'intention d'aller à Londres. En 1799, il se fit entendre à Sondershausen; Gerber lui accorde des éloges pour son talent, mais non sans restriction. Depuis cette époque, on n'a plus eu de renseignemens sur cet artiste. Rœsler avait annoncé en 1784 un livre choral complet à l'usage des organistes, sous ce titre : *Vollstandigen leichtbezifferten Choralboch, zum besten angehender Orgelspieler;* j'ignore si cet ouvrage a paru.

ROESLER (JOSEPH), né en 1773, à Schemnitz, en Hongrie, était fils d'un conseiller des mines qui se fixa ensuite à Prague. Son père, simple amateur de musique, lui enseigna les principes de cet art. La lecture des livres de théorie et des partitions des grands maîtres compléta son éducation musicale. Après qu'il eut achevé ses cours de philosophie, il accepta la place de directeur d'orchestre dans la troupe d'opéra dirigée par Guardason, en 1795. Il parcourut en cette qualité une partie de l'Allemagne méridionale, pendant dix ans; puis le prince de Lobkowitz l'appela à Vienne, l'attacha au théâtre de la cour, le prit dans sa maison et le chargea de la direction de sa musique. Malheureusement la santé de Rœsler était chancelante. Dans un voyage en Bohême, où il accompagnait le prince, en 1810, une maladie sérieuse l'arrêta au château de Raudnitz. A peine convalescent, il reprit à Vienne ses occupations; mais l'excès du travail lui causa une rechute, au mois de juillet 1811, pendant qu'il se trouvait à Prague. Les eaux de Liebwerder, que les médecins lui avaient ordonnées, semblèrent d'abord lui procurer une amélioration sensible; mais elle fut de peu de durée, car il succomba le 25 juillet 1812, à l'âge de trente-neuf ans. Parmi les productions de cet artiste on compte dix opéras, savoir : 1° *La Sorpresa,* opéra bouffe italien, représenté à Prague. 2° *La pace di Klentsch.* 3° *La Pastorella degli Alpi.* 4° *Il Custode di sè stesso.* 5° *La Forza dell' Amore,* écrit pour Venise en 1798. 6° *Le aue Burle,* à Prague. 7° *Clementine ou les rochers d'Arona,* ibid. 8° *Tristes aventures d'Élisa, princesse de Bulgarie,* opéra allemand, à Vienne, en 1807. 9° *Le Mariage de Jason,* opéra allemand. 10° *La Vengeance, ou le Château de brigands,* en trois actes, représenté au théâtre de Prague, le 26 décembre 1808. Deux pantomimes : 11° *Le petit Cor enchanté.* 12° *La Naissance du tailleur Wetz-Wetz-Wetz.* Quatre cantates parmi lesquelles : 13° *Il Ciclope.* 14° *Marte al tempio della gloria.* 15° *Cantate sur la mort de Mozart,* Prague, 1798. Beaucoup de morceaux ajoutés à des opéras italiens ou dans des oratorios. Les compositions gravées de Rœsler sont les suivantes : 1° Concerto pour piano, op. 15, Offenbach, André. 2° Sonates pour piano et violon, liv. 1 et 2, Leipsick, Henrichs. 3° Quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 6, Offenbach, André. 4° Sonates pour piano seul, op. 1, Leipsick, Breitkopf et



Hærtel. 5° Trois sonatines, *idem, ibid.* 6° Sonate composée quinze jours avant sa mort, Prague, Enders. 7° Rondeaux et fantaisies, Leipsick, Breitkopf; Vienne, Mechetti; Prague, Berra. 8° Variations, *idem*, Prague, Berra. 9° Chansons allemandes, Vienne, Haas; Leipsick, Breitkopf et Hærtel.

ROESSIG (CHARLES-GOTTLOB), savant économiste et jurisconsulte, né à Merse-bourg, en 1752, vécut à Leipsick, et y eut le titre de professeur ordinaire de droit naturel et de droit des gens. Il mourut en cette ville, le 20 novembre 1806. Parmi ses nombreux ouvrages, on en remarque un qui a pour titre : *Versuch in musikalische Dramen nebst einige Anmerkungen,* etc. (Essai de drames en musique, avec des notes concernant l'histoire et les règles de ce genre de poésie, et la moralité du théâtre), Bayreuth, 1779, in-8°.

ROETH (PHILIPPE), compositeur, né à Munich, le 6 mars 1779, se livra d'abord à l'étude des sciences, mais l'abandonna bientôt pour celle de la musique. Schwarz, musicien de la cour de Bavière, lui enseigna le violoncelle; il apprit aussi à jouer de la flûte, du violon, du piano, et Winter lui donna quelques leçons de composition. Cependant l'étude des partitions de Haydn, de Mozart, de Cherubini, et de quelques autres grands maîtres fut la source où Rœth puisa ses connaissances les plus solides dans l'art d'écrire. Après avoir vécu quelque temps à Vienne et visité une partie de l'Allemagne, il retourna dans sa patrie, et fit représenter au théâtre de la cour, à Munich, en 1809, un opéra en trois actes, intitulé : *Holmara*. Le succès de cet ouvrage le décida à écrire *le Fermier Robert,* opéra-comique en un acte, joué en 1811, et qui ne fut pas moins bien accueilli. Rœth vivait encore à Munich en 1817; mais depuis cette époque je n'ai plus eu de renseignemens sur sa personne. Il a publié : 1° Concerto pour la flûte, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Trois thêmes variés pour flûte, violon, alto et basse, *ibid.* 3° Des airs de danse pour divers instrumens. 4° Des chansons allemandes avec accompagnement de piano.

ROETER (JEAN-GUILLAUME), prédicateur à Heidelberg, était fixé dans cette ville en 1817, et y vivait encore en 1834. Il a publié, dans le recueil intitulé : *General-Synode des Grossherzogthums Baden* (Synode général du grand duché de Bade), Carlsruhe, 1834, n° 7, p. 1-19, un *Avis sur la partie musicale du nouveau livre de chant du grand-duché de Bade.*

ROFOD (....), docteur en théologie et prédicateur à Copenhague, est auteur d'une dissertation, en langue danoise, qui a pour titre : *Musikens Indslydelse paa mennesket* (L'influence de la musique sur l'organisation humaine), Copenhague, 1804, in-8° de 140 pages.

ROGER (MICHEL), compositeur français, vécut vers la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième. Il y avait un musicien de ce nom dans la chapelle de Henri IV. On a imprimé de sa composition : 1° *Missæ 4 vocibus concinendæ, ad imitationem moduli :* 1° Dum tolleret Dominus; 2° Traderunt enim Gentibus; 3° Ecce veniet, Paris, Ballard, in-fol. m°. 2° *Introitus Dom. dierum et præcipuum Fest.* 5 *vocum,* Leipsick, in-4°.

ROGER (BENJAMIN), fils d'un musicien de la chapelle royale de Windsor, naquit dans cette ville en 1614. Après avoir fait ses études musicales comme enfant de chœur, sous la direction du D. Nathaniel Gilles, il fut nommé clerc de la chapelle, puis organiste de l'église du Christ, à Dublin. En 1641, époque de la rébellion, il retourna à Windsor et y eut le titre de clerc du chapitre; mais bientôt encore troublé dans cette position, par les événemens politiques, il n'eut plus d'autres ressources qu'une petite pension et quelques leçons pour vivre. En 1656 il obtint le titre de bachelier en musique à l'uni-

versité de Cambridge. Rentré dans la chapelle de Windsor en 1662, il eut aussi le titre d'organiste du collége d'Éton dans la même année. En 1669 il prit ses degrés de docteur en musique. En 1685 il perdit sa place d'organiste par ordre formel du roi, parce qu'il avait eu recours à la protection de Cromwell. Depuis lors il vécut à la campagne, d'une petite pension que lui faisait le collége, et parvint à un âge avancé entièrement oublié. L'hymne à quatre voix de sa composition : *Teach me, o Lord,* inséré par le docteur Crotch dans ses *Specimens,* prouve que Roger écrivait bien, et que ses mélodies étaient douces et gracieuses. Quelques-uns de ses morceaux ont été publiés par Playford dans sa Collection des airs de cour (*Court ayres*), en 1665. Plusieurs hymnes et antiennes de sa composition ont été aussi publiés dans les *Cantica sacra*, et dans la collection de psaumes et hymnes à quatre parties dont Playford est l'éditeur. La collection complète de ses services et antiennes se trouve en manuscrit dans les archives de Saint-Paul à Londres.

ROGER (ÉTIENNE), célèbre éditeur de musique et libraire à Amsterdam, exerça son industrie depuis les dernières années du dix-septième siècle jusqu'en 1725, époque où Le Cène devint son successeur. Il a publié un catalogue de ses ouvrages de fonds ou d'assortiment qui fournit des renseignemens utiles pour la bibliographie de la musique, sous ce titre : *Catalogue des livres de musique nouvellement imprimez à Amsterdam chez Estienne Roger, marchand libraire, ou dont il a nombre, avec les prix,* Amsterdam, Roger (sans date), in-8° de 16 pages.

ROGER (JOSEPH-LOUIS), docteur en médecine, est né à Strasbourg au commencement du dix-huitième siècle, et se fixa à Montpellier, où il fut admis comme membre de l'Académie royale de médecine. Il mourut à Avignon en 1761. On a de lui une bonne monographie intitulée : *Tentamen de vi soni et musices in corpore humano,* Avignon, Jacques Gurrignan, 1758, un volume in-8° de 117 pages. E. Sainte-Marie, médecin de Montpellier, a donné une traduction française de cet ouvrage avec des notes, intitulée : *Traité des effets de la musique sur le corps humain,* Paris, Brunot, et Lyon, Reymann, 1803, 1 vol. in-8° de 350 pages.

ROGGE (HENRI), organiste à l'église Sainte-Marie, à Rostock, né dans cette ville en 1642, fut considéré comme un des artistes les plus habiles de son temps dans la fantaisie libre sur l'orgue. Un accident l'ayant privé pendant quelque temps de l'usage de la main gauche, il se servit avec tant de talent des pédales pour les basses, pendant qu'il jouait les parties supérieures avec la main droite, que personne ne put se douter qu'il ne se fût servi que d'une main. Il mourut en 1702, après avoir occupé sa place pendant près de quarante ans. Ses compositions pour l'église et pour l'orgue sont restées en manuscrit. Il avait écrit une dissertation sur la quarte, qui n'a pas été imprimée.

ROGGIUS (NICOLAS), né à Gœttingue dans la première moitié du seizième siècle, fut *cantor* du collége de Saint-Martin, à Brunswick. On lui doit un traité des élémens de la musique, qu'il écrivit pour l'usage des élèves de cette école. Ce livre a pour titre : *Musicæ practicæ, sive artis canendi elementa, modorumque musicarum doctrina, quæstionibus breviter et perspicue exposita*, Brunswick, 1566, in-8°. La deuxième édition a été publiée à Wittenberg, en 1586 (6 feuilles in-8°), et la troisième à Hambourg, en 1596.

ROGNONE (RICHARD), violoniste distingué et compositeur à Milan, vers la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième, est connu par les ouvrages suivans : 1° *Canzonette alla napolitana, a tre e quattro voci,* Venise, 1586. 2° *Libro di passaggi per voci ed istro-*

menti, ibid., 1592. 3° *Pavane et balli con due canzoni, e diverse sorte di brandi per suonare a quattro e cinque*, Milan, 1603.

ROGNONE (JEAN-DOMINIQUE), fils du précédent, entra dans les ordres, et se fit remarquer par son talent sur l'orgue. Il eut les titres de maître de chapelle du duc de Milan et de l'église du Saint-Sépulcre, vers 1620. On a imprimé de sa composition : 1° *Canzonette a 3 e 4 insieme con alcune altre di Rugger Trofeo*, Milan, 1615. 2° *Libro primo di Madrigali a otto voci in due cori con partitura*, ibid., 1619. 3° *Messa per defonti all' Ambrosiana con l' aggiunta per servirsene alla romana*, ibid., 1624. On trouve des motets de ce compositeur dans les collections imprimées de Michel-Ange Grancini et de Lucino.

ROGNONE (FRANÇOIS), second fils de Richard, fut maître des concerts du duc de Milan, et maître de chapelle de Saint-Ambroise, vers 1620. Il a beaucoup écrit pour l'église et a publié : 1° *Messe e salmi, falsi bordoni e motetti a 5, col basso per l' organo*, Milan, 1610. 2° *Messe e motetti a 4 e 5*, Venise, 1624. 3° *Madrigali a 5 col basso*, Venise, 1613. 4° *Correnti e gagliarde a 4 con la quinta parte ad arbitrio per suonare su varii stromenti*, Milan, 1624. 5° *Aggiunta dello scolaro di violino ed altri stromenti col basso continuo per l' organo*, Milan, 1614. L'ouvrage le plus intéressant de Rognone, pour l'histoire de la musique, est celui qui a pour titre : *Selva di varii passaggi secondo l' uso moderno, per cantare e suonare con ogni sorte di stromenti, divisa in due parti. Nella prima di quale si dimostra il modo di cantar polito, e con gratia, e la maniera di portar la voce accentata, con tremoli, gruppi, trilli, esclamationi ed a passeggiare di grado in grado, salti di terza, quinta, sesta ed ottava, etc. Nella seconda poi si tratta de' passaggi difficili per gl' instromenti, del dar l' arcola o leggiadre*, etc., Milan, 1620, avec une dédicace latine au roi de Pologne, Sigismond III.

ROHLEDER (JEAN), prédicateur à Friedland, dans la petite Poméranie, vers la fin du dix-huitième siècle, a publié chez Rellstab, à Berlin, en 1790, un *Te Deum* allemand, pour orgue, 2 violons et basse, ou pour orgue seul, à l'usage des petites villes. L'année suivante il présenta à l'Académie des sciences de Berlin un manuscrit sur une nouvelle disposition du clavier des pianos, dans laquelle les touches blanches et noires devaient être rangées alternativement sur toute leur étendue. Il y proposait aussi une nouvelle notation appropriée à ce clavier. L'Académie ayant approuvé cette invention, dont les inconvéniens sont cependant de toute évidence, Rohleder publia son ouvrage sous ce titre : *Erleichterung des Klavierspielens vermœge einer neuen Einrichtung der Klaviatur und eines neuen Notensystems* (Moyen plus facile de jouer du clavecin, par le procédé d'un nouveau clavier et d'un nouveau système de notation), Kœnigsberg, 1792, in-4° de 44 pages, avec une planche. C'est ce même système dont Charles Lemme (*voyez* ce nom) s'est attribué l'invention trente-sept ans après la publication de l'opuscule de Rohleder, et qui lui a fait perdre sa fortune et sa raison.

ROHLEDER (JEAN-GOTTLIEB ou THÉOPHILE), *cantor* à l'église de la Trinité, à Hirschberg, dans la Silésie, naquit en 1745, à Lohe, près de Breslau. Ses études musicales furent dirigées dans cette ville par l'organiste Jean-George Hofmann. Rohleder mourut à Hirschberg, le 26 août 1804, à l'âge de cinquante-neuf ans. On a imprimé de sa composition : 1° *Der Sommer* (l'Été), cantate avec accompagnement de piano, dont la première partie fut publiée en 1785, et la seconde en 1789. 2° *Der Frühling* (le Printemps, ou chants des bons poètes allemands mis en musique pour les commençans), Schweid-

nitz, 1792, in-fol de 8 feuilles. En 1802 il avait annoncé un essai d'une méthode simplifiée d'harmonie qui n'a pas paru.

ROHLEDER (FRÉDÉRIC-TRAUGOTT), pasteur à Lohn, en Silésie, est un des hommes les plus zélés de l'époque actuelle pour le perfectionnement et la propagation du chant choral dans les écoles. On a de lui sur ce sujet : 1° *Die musikalische Liturgie in der evangelisch-protestantischen Kirche. Für Liturgen und Kirchen musiker, insbesondere alle Predigter, Cantoren und Organisten, etc.* (la Liturgie musicale dans l'église évangélique protestante, etc.), Glogau et Lissa, 1828. in-8° de 222 pages. 2° *Analytische Erklœrung des in einer Noten-beilage befindlichen Chorals :* Herr Gott dich loben wir (Éclaircissement analytique concernant le choral : Herr Gott dich loben wir, etc.), dans l'écrit périodique intitulé : *Eutonia*, 1829, t. 2, p. 41-48. 3° *Einige Gedanken über Kirchen-figural Vocalmusik, in dem evangel. protestantischen Gottesdienste*, etc. (Quelques idées sur la musique d'église vocale et figurée, dans le service divin du culte évangélique protestant, etc.), dans le même recueil, t. 3, p. 201 et suivantes. 4° *Vermischte Aufsætze zur Beførderung wahrer Kirchenmusik* (Mélanges pour la propagation de la véritable musique d'église), Lowenberg, 1833, in-8° de 51 pages.

ROHRMANN (HENRI-LÉOPOLD), organiste à Clausthal, dans le Hartz, au commencement de ce siècle, étudia les élémens de la musique chez Wallis, organiste à Herzberg, et continua ses études à Hanovre et à Zelle. On a publié de sa composition : 1° *Versuch in Moduliren bestehend in einer Reihe von Accorden* (Essai de modulation consistant en séries d'accords), Brunswick, Spehr. 2° Variations pour le piano sur l'air allemand : *O mein lieben Augustin,* ibid. 3° Variations sur *God save the King*, Hanovre. 4° Méthode courte de l'exécution des chants chorals, avec une instruction sur la conservation des orgues, Hanovre, Hahn, 1801, 43 pages in-4°. 5° Cinquante préludes pour l'orgue, la plupart faciles, 6 conclusions et un exercice, Ilmenau, Voigt. 6° Collection de préludes pour des chorals à l'usage des organistes exercés, Halle, Hendel. La publication de cet ouvrage porta atteinte à la réputation de Rohrmann, car Rembt en réclama la propriété dans un journal allemand publié en 1803, et déclara que ces préludes étaient son ouvrage. Rohrmann dit pour son excuse que l'éditeur avait placé son nom sur le recueil dont il s'agissait sans son aveu. 7° *Pater noster* avec accompagnement d'orgue varié, Ilmenau, Voigt. Rohrmann est mort à Clausthal en 1821.

ROLANDEAU (LOUISE-PHILIPPINE-JOSÉPHINE), née à Paris en 1771, fut admise en 1789 à l'école de chant de l'Opéra, et y reçut des leçons de Lasuze. Le 10 avril 1791 elle débuta dans le rôle d'*Antigone* d'*OEdipe à Colonne*. Après une année passée à ce théâtre sans succès décidé, elle entra au théâtre Feydeau en 1792, et y débuta dans *Lodoïska* de Cherubini. Son talent, plus analogue à ce genre de spectacle qu'à celui du grand opéra, la classa bientôt au rang des meilleures cantatrices de l'Opéra-Comique. Après dix années passées avec succès sur la scène de la rue Feydeau, elle ne fut pas comprise dans l'association des principaux acteurs des deux théâtres d'Opéra-Comique qui se forma vers la fin de 1801. Quelques mois après, elle débuta à l'Opéra bouffe italien, qui venait d'être transporté dans la salle Favart, et se montra digne d'être entendue à côté des artistes habiles de cette époque. Plus tard, elle rentra avec succès au théâtre Feydeau dans *Alexis, ou l'Erreur d'un bon père*, dont le rôle principal avait été écrit pour elle en 1799; mais blessée de ce qu'elle n'obtenait point de rôles nouveaux, elle s'éloigna une seconde fois de l'Opéra-Comique, et se chargea de la direction du théâtre de Gand, en 1806.

Cette entreprise n'ayant pas réussi, Mlle Rolandeau rentra au théâtre Feydeau pour la troisième fois au commencement de 1807, et s'y fit applaudir dans *l'Auberge de Bagnères,* dont le rôle principal avait été composé pour elle par Catel. Un événement funeste mit fin à sa vie dans les premiers jours du mois de mai : le feu prit à sa robe au moment où elle s'approchait d'une cheminée, et la consuma avant qu'on pût lui porter du secours.

ROLFINCK (WERNER), médecin, né à Hambourg le 15 novembre 1599, fit ses études à Wittenberg, Leyde, Oxford, Paris et Padoue; il obtint en 1625 dans cette dernière ville le doctorat en médecine. Arrivé à Jéna, il y fut nommé en 1629 professeur d'anatomie, de chirurgie, de botanique et de chimie. Il y mourut le 6 mai 1673. Dans son livre intitulé *Ordo et methodus medendi* (Jéna, 1655), il traite au dix-neuvième chapitre: *De Musica morborum medela.*

ROLL (PIERRE-GASPARD), né à Poitiers en 1788, fut admis au Conservatoire de musique de Paris : ses premières études terminées, il reçut des leçons de Reicha et de M. Berton pour la composition. En 1814 le grand prix de composition lui fut décerné au concours de l'Institut de France : le sujet du concours était *Atala,* cantate à grand orchestre. Parti pour l'Italie, en qualité de pensionnaire du gouvernement, M. Roll vécut à Rome pendant deux ans, puis à Naples, et envoya à l'Académie des beaux-arts de l'Institut de grandes compositions pour l'église, qui se trouvent aujourd'hui dans les archives de cette Académie. De retour à Paris, M. Roll y chercha les occasions de se faire connaître par des succès à la scène; mais ce fut en vain qu'après avoir écrit la partition d'*Ogier le Danois,* grand opéra destiné à l'Académie royale de musique, il sollicita sa mise en scène : ainsi que beaucoup d'autres ouvrages, *Ogier le Danois* a été oublié par l'administration de ce théâtre. Devenu l'époux de la veuve du romancier Ducray-Duminil, M. Roll s'est retiré dans une maison qu'il possède à Ville-d'Avray, près de Paris, et semble avoir renoncé à la culture de la musique.

ROLLA (ALEXANDRE), célèbre violoniste et compositeur, naquit à Paris le 22 avril 1757, et montra dès son enfance les plus heureuses dispositions pour la musique. Il se livra d'abord à l'étude du piano, sous la direction d'un prêtre de la cathédrale de Pavie, nommé *Sanpietro.* Plus tard il entra dans l'école de Fioroni, à Milan; mais l'ardeur qu'il porta dans ses études altéra sa santé de manière à faire naître de vives inquiétudes sur sa vie. Pendant une année, ses parens lui interdirent tout travail; mais il prit en secret des leçons de violon de Renzi, qui depuis lors est devenu premier violon de la cour du Brésil. Ayant repris toute son activité première, il devint ensuite élève du violoniste Conti, plus tard premier violon de l'opéra italien de Vienne. Les progrès de Rolla sur le violon furent rapides, et bientôt il fut considéré comme un des plus habiles violonistes de l'Italie. Un penchant invincible le portait vers l'*alto,* dont il fit une étude particulière, et sur lequel il acquit un talent incomparable. Il en joua des concertos dans les églises, les concerts et même au théâtre. Après avoir brillé à Milan pendant quelques années, il fut appelé à Parme en 1782, en qualité de virtuose de la chambre et de premier alto solo. La mort de Giacomo Georgi ayant laissé les places de premier violon et de maître des concerts de la cour vacantes, Rolla fut désigné pour les remplir. Après la mort du duc de Parme, en 1802, il se rendit à Milan et y fut chargé de la direction de l'orchestre du théâtre de *la Scala.* Trois ans après, le prince Eugène Beauharnais, vice-roi du royaume d'Italie, le choisit pour premier violon de sa musique particulière, et le nomma professeur au Conservatoire de Milan. Le reste de sa vie active et dévouée à l'art s'écoula dans les

travaux de ces places. Jusqu'à ses derniers jours, il conserva la jeunesse de sentiment qu'on avait remarquée de tout temps dans son exécution et dans ses ouvrages. Il montra dans la direction des orchestres une habileté bien rare de son temps en Italie : la plupart des compositeurs s'estimaient heureux de lui confier l'exécution de leurs ouvrages. Il est mort à Milan en 1837, à l'âge de quatre-vingts ans, aussi estimé par la noblesse de son caractère que par ses talens. Comme compositeur de musique instrumentale, Rolla tient une place honorable dans l'histoire de l'art; ses trios pour violon, alto et basse ont eu particulièrement un succès de vogue. On a gravé de sa composition : 1° Sérénade à six parties, op. 2, Offenbach, André. 2° Concertos pour violon et orchestre, nos 1, 2, 3, Paris, Janet, Sieber; Vienne, Artaria. 3° Adagio et thêmes variés *idem,* Milan, Riccordi. 4° Concertos pour alto et orchestre, nos 1, 2, 3, 4, Paris, Sieber; Offenbach, André. 5° Divertissement *id.,* Milan, Riccordi. 6° Trois quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 5, Vienne, Artaria; Paris, Janet. 7° Trois *idem,* 2me livre, *ibid.* 8° Quintette concertant pour 2 violons, 2 altos et basse, Vienne, Artaria. 9° Trios pour violon, alto et basse, liv. 1 et 2, Paris, Janet. 10° Trios pour 2 violons et basse, op. 11, Paris, Sieber. 11° Duos pour violon et alto, op. 1, 6, 7, 8, 17, Paris, Janet; Vienne, Artaria; Milan, Riccordi. 12° Duos pour 2 violons, op. 3, 4, 5, 9, 10, 13, *ibid.* Rolla a laissé en manuscrit plusieurs concertos et beaucoup de symphonies.

ROLLA (ANTOINE), fils du précédent, né à Parme, en 1797 [1], a reçu des leçons de violon de son père. Il est depuis environ quinze ans premier violon au théâtre de la cour de Dresde, et s'y fait remarquer par son habileté. On a gravé de sa composition : 1° Concerto pour le violon, op. 7, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° *Rondos alla Polacca,* avec orchestre, nos 1, 2, 3, Milan, Riccordi. 3° Variations brillantes *idem,* op. 8, *ibid.* 4° *Idem* avec quatuor, op. 13, *ibid.*

ROLLE (CHRÉTIEN-CHARLES), *cantor* de la nouvelle église de Berlin, né à Quedlinbourg vers 1714, est mort à Berlin le 4 juin 1795. On a de lui un écrit intitulé : *Neue Wahrnehmungen zur Aufnahme und Ausbreitung der Musik* (Nouveaux aperçus concernant l'adoption et la propagation de la musique), Berlin, 1784, in-8°. Parmi les divers sujets qu'il examine dans cet ouvrage, écrit d'un style obscur, hérissé de termes recherchés, il traite de l'usage et du perfectionnement de l'art, pages 27 à 91. On a du même auteur un *Te Deum* avec orgue, trompettes et timbales, qui parut en 1765, et quelques autres compositions religieuses en manuscrit.

ROLLE (JEAN-HENRI), compositeur distingué, naquit à Quedlinbourg le 23 décembre 1718. Son père, directeur de musique en cette ville, ayant été appelé à Magdebourg en 1721, pour y remplir des fonctions semblables, s'y établit avec sa famille, et ce fut dans cette ville que le jeune Rolle commença l'étude des sciences et de la musique. Sa prédilection pour cet art lui fit faire des progrès si rapides, qu'à l'âge de treize ans il écrivit une cantate religieuse que son père fit exécuter dans l'église du Saint-Esprit. A peine âgé de quatorze ans, le jeune Rolle était déjà organiste de l'église Saint-Pierre, à Magdebourg. Il occupa cette place jusqu'à sa dix-huitième année; mais en 1736 il fut envoyé à Leipsick, pour y suivre les cours de droit et de philosophie. Il y passa quatre années, puis se rendit à Berlin, en 1740, au moment où Frédéric II, qu'on a depuis lors surnommé *le Grand,* venait de monter sur le trône. Le talent dont Rolle fit preuve dans quelques compositions publiées à Berlin, eut bientôt fixé

[1] L'auteur de l'article concernant *Rolla,* dans le Lexique universel de musique de M. le Dr Schilling, a été induit en erreur en le faisant naître à Milan, en 1810.

sur lui l'attention du nouveau monarque : ce prince lui fit offrir une place dans sa musique : elle fut acceptée. Six ans après, il reçut sa nomination d'organiste à l'église Saint-Jean de Magdebourg : mais il n'obtint pas sans peine sa démission de Frédéric II, qui ne l'accorda qu'après six mois de sollicitations. La mort de son père, en 1752, le fit choisir pour remplir les fonctions de directeur de musique à l'université de cette ville. Une attaque d'apoplexie le conduisit au tombeau le 29 décembre 1785, à l'âge de soixante-sept ans. Sans être homme de génie, Rolle fut un compositeur de talent. Ses mélodies ont de la grâce et du naturel; son harmonie est purement écrite, et l'on voit dans ses chœurs qu'il possédait bien l'art de faire chanter les voix sans contrainte. Il a écrit plusieurs années complètes de motets et de cantates religieuses; huit oratorios de la Passion, dont quatre d'après les évangélistes, et quatre sur les textes des meilleurs poètes allemands. Ses ouvrages les plus connus sont ses drames composés pour Magdebourg, et imprimés en partition pour le clavecin. Ces drames ont pour titres : 1° *La Mort d'Abel,* Leipsick, 1771. 2° *La Victoire de David dans la vallée des Chênes,* ibid., 1776. 3° *Saül, ou la Force de la musique,* ib., 1776. 4° *Oreste et Pylade,* ibid. 5° *Abraham*, ibid., 1777; 2me édition, *ibid.*, 1785. 6° *Lazare, ou la Fête de la Résurrection,* ibid., 1777. 7° *Idamante, ou le Vœu,* ibid., 1782. 8° *L'Arrivée de Jacob en Égypte,* ibid., 1783. 9° *Thirza et ses fils*, ibid., 1784. 10° *La Mort d'Arminius*, ibid., 1784. 11° *Melida*, ibid., 1785. 12° *Mehala*, ibid., 1784. 13° *La Tempête, ou l'Ile enchantée*, exécuté à Berlin en 1802. 14° *Gedor, ou le Réveil pour une vie meilleure,* sa dernière composition en ce genre, terminée trois mois avant sa mort, et imprimée par les soins de Zacharie, à Leipsick, en 1786. On a aussi publié de lui les cantates intitulées : 15° *David et Jonathan,* élégie avec accompagnement de piano, Leipsick, 1773. 16° *L'Apothéose de Romulus,* idem, ibid. 17° *Les Dieux et les Muses.* 18° *Les Pasteurs.* 19° *Les Travaux d'Hercule.* 20° *Les expressions de la fidélité, de la joie, de la reconnaissance et de l'amour,* cantate pour l'anniversaire de naissance du prince de Schwartzbourg Rudolstadt, en 1768. 21° *Samson,* Leipsick, Schwickert. 22° *Les Odes d'Anacréon,* à voix seule avec accompagnement de clavecin, Berlin, 1775. 23° Plusieurs recueils de chansons, à Halle et à Leipsick. Rolle a laissé en manuscrit des symphonies, des concertos pour le clavecin, des trios et des solos pour cet instrument.

ROLLET (....), professeur de musique à Paris, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a fait imprimer un livre intitulé : *Méthode pour apprendre la musique sans transposition, sur toutes les clefs et dans tous les tons usités*, Paris, 1780.

ROMAGNESI. *Voyez* le supplément.

ROMAGNOLI (DEIFEBO), compositeur et organiste de la cathédrale de Sienne, naquit dans cette ville vers 1765, et eut pour maître son compatriote Lorenzo Borzini. Il obtint sa nomination d'organiste en 1795. On connaît en Italie beaucoup de compositions religieuses de cet artiste, en manuscrit.

ROMAGNOLI (HECTOR), frère du précédent, naquit à Sienne en 1768, et après avoir terminé ses études musicales sous la direction de Borzini, obtint la place de maître de chapelle de la Madone *di Provenzano,* dans sa ville natale. Il a composé plusieurs messes, des psaumes, des litanies et des cantates.

ROMANI (ÉTIENNE), né à Pise le 2 février 1778, a fait ses études musicales au Conservatoire de *la Pietà de' Turchini,* à Naples, sous la direction de Sala et de Tritto. Il a beaucoup écrit pour l'église, et a donné au théâtre de Livourne *L'Isola incantata,* et à Pise, *I tre Gobbi.*

ROMANO (J.-H.), dont le nom véritable était ROHMANN, maître de chapelle du roi de Suède, vécut dans la première moitié du dix-huitième siècle. Il fit exécuter en 1724, à Stockholm, une musique solennelle, le troisième jour de Pentecôte, dans l'église allemande. En 1738, il était encore dans cette ville, et y donnait des concerts publics. On a gravé de sa composition : 1° Douze sonates pour 2 flûtes et basse continue. 2° Dix *idem*, livre 2, Amsterdam, Roger.

ROMANO (LOUIS), compositeur italien inconnu, a écrit la musique de l'opéra sérieux intitulé *Calipso abbandonata*, qui fut joué avec succès à Brünn, en 1793.

ROMBERG (ANDRÉ), fils de Gérard-Henri, virtuose clarinettiste et directeur de musique à Munster, naquit à Vechte, entre cette ville et Osnabruck, le 27 avril 1767. Ses heureuses dispositions pour le violon et pour la composition se manifestèrent dès ses premières années. Ses progrès furent si rapides, qu'à l'âge de sept ans, il put se faire entendre dans un concert public, avec son cousin André Romberg, devenu depuis lors le plus célèbre des violoncellistes allemands. L'amitié qui unissait déjà ces deux artistes ne se démentit pas dans le cours d'une longue carrière. Le talent d'André se développant de jour en jour, il fut bientôt en état de voyager en Hollande, en France, en Allemagne et en Italie : partout il se fit applaudir avec enthousiasme. Déjà son habileté dans la composition se faisait apercevoir dans de premiers essais de musique instrumentale. A l'âge de dix-sept ans il visita Paris pour la première fois, et se fit entendre chez le baron de Bagge (*voyez* ce nom) avec tant de succès, que le directeur du concert spirituel l'engagea pour la saison de 1784. Après plusieurs années de voyages, André Romberg entra au service de l'électeur de Cologne, et se livra à ses travaux dans la composition avec beaucoup d'activité. Cinq ans après il recommença ses voyages avec Bernard Romberg, et visita toute l'Italie. Arrivés à Rome, ils y trouvèrent un protecteur dans le cardinal Rezzonico, qui leur procura l'honneur, jusqu'alors inconnu, de donner un concert au Capitole, le 17 février 1796. De retour en Allemagne par le Tyrol, André Romberg s'arrêta à Vienne, et s'y fit admirer par son double talent de violoniste et de compositeur. Haydn lui-même accorda beaucoup d'éloges au premier quatuor de sa composition qu'il y fit entendre. En 1797 il retourna à Hambourg, qu'il avait visité quelques années auparavant, et s'y fixa. Il s'y lia d'amitié avec le poète Klopstock, et pour la première fois s'y sépara de Bernard, qui partit en 1799 pour l'Angleterre, puis se fixa à Paris où André, cédant à ses instances, alla le rejoindre vers la fin de 1800. Quelques-unes de ses compositions furent essayées dans les concerts de la rue de Cléry, alors le rendez-vous de tous les amateurs de musique : elles furent peu goûtées. La chute de l'opéra-comique *Don Mendoce, ou le Tuteur portugais*, qu'il avait écrit pour le théâtre Feydeau, acheva de le dégoûter du séjour de cette grande ville. Il retourna à Hambourg et s'y maria. Il y passa quinze années, incessamment occupé de grands travaux de composition, et y reçut un témoignage flatteur de distinction dans le diplôme de docteur en musique, qui lui fut envoyé par l'université de Kiel. Appelé à Gotha en 1815, avec le titre de maître de chapelle de la cour, il s'y rendit avec sa famille, et y écrivit plusieurs grands ouvrages. C'est dans cette ville, qu'à la suite de plusieurs attaques d'apoplexie, il mourut le 10 novembre 1821, à l'âge de cinquante-huit ans. Toute l'Allemagne exprima des regrets pour la perte de cet artiste estimable, qui n'a pas trouvé pour ses productions autant d'estime chez les nations étrangères. Admirateur passionné des œuvres de Haydn et de Mozart, André Romberg eut peut-être le tort de suivre avec

trop de fidélité la route tracée par ces grands artistes. Abondant en mélodies heureuses; écrivant avec pureté; toujours gracieux, élégant ou brillant, il n'a manqué que d'audace, pour se frayer de nouvelles voies dans l'art. Tel il trouva cet art, tel il le laissa dans ses ouvrages, qui sont tous dignes de l'estime des connaisseurs, mais où l'on ne trouva pas les grandes qualités de l'inspiration qui, seules font les grandes renommées.

André Romberg fut un des compositeurs les plus féconds de son époque : peut-être le plus fécond de tous. Il s'est essayé dans tous les genres, et dans tous, à l'exception de la scène, il a montré du talent. Parmi ses nombreuses productions, on cite : 1° Six symphonies à grand orchestre; quatre seulement (œuvres 6, 22, 33 et 51) ont été gravées à Leipsick, chez Peters, et à Paris, chez Janet. 2° Huit ouvertures; on n'a publié que celles de *Mendoce,* des *Ruines de Paluzzi,* de *la Magnanimité de Scipion,* et une ouverture détachée (en *ré*), op. 34, *ib.* 3° Symphonie concertante pour violon et violoncelle (avec B. Romberg), Bonn, Simrock; Paris, Pleyel. 4° Quatre concertos pour le violon, op. 3, 8, 46, 50, Paris, Bonn et Leipsick. 5° Rondos pour violon et orchestre, op. 10, 29, Leipsick et Hambourg. 6° Airs variés *idem,* op. 17, 66, *ibid.* 7° Quintettes pour 2 violons, 2 altos et violoncelle, op. 23, 58, Hambourg, Bœhme; Leipsick, Peters; Paris, Pleyel. 8° Quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 1, 2, 5, 7, 11, 16, 30, 58, 59 (en tout 25 gravés et 5 inédits), Paris, Pleyel et Janet; Leipsick, Bonn, Vienne et Offenbach. 9° Duos pour 2 violons, op. 4, 18, 56, *ibid.* 10° Études ou sonates pour violon seul, op. 32, Leipsick, Peters. 11° Huit quintettes pour flûte, violon, 2 altos et violoncelle, dont quatre publiés, op. 21, 41, Bonn, Simrock; Leipsick, Peters. 12° Quintetto pour clarinette, violon, 2 altos et violoncelle, op. 57, *ib.* 13° Quatuor pour piano, violon, alto et basse, op. 22, *ib.* 14° Sonates pour piano et violon, op. 9, Bonn, Simrock. 15° Cantate spirituelle à 4 voix et orchestre, en partition, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 16° Psaume *Dixit Dominus,* à 4 voix, chœur et orchestre, en partition, Leipsick, Peters. Ce morceau avait été mis au concours; Romberg obtint le prix, à Hambourg. 17° *Pater noster,* à 3 voix et orchestre, en partition, Hambourg, Bœhme; Paris, Beaucé. 18° *Psalmodie* consistant en cinq psaumes, *Magnificat* et *Alleluia,* à 4, 5, 8 et 16 voix sans accompagnement, d'après la traduction allemande de Mendelsohn, Offenbach, André. 19° *Te Deum* à 4 voix et orchestre, en partition, Bonn, Simrock. 20° *Selmar et Selma,* élégie à 2 voix, 2 violons, alto et basse, Leipsick, Peters. 21° *La Cloche,* de Schiller, à 4 voix et orchestre, op. 25, *ibid.* 22° *Die Kindesmœrderin* (l'Infanticide), de Schiller, chant avec orchestre, en partition, op. 27, *ibid.* 23° *La puissance du chant,* de Schiller, chant avec orchestre, en partition, op. 28, *ibid.* 24° *La Pucelle d'Orléans,* monologue de Schiller, avec orchestre, en partition, op. 38, *ibid.* 25° Ode de Kosegarten, à 4 voix et orchestre, en partition, op. 42, Bonn, Simrock. 26° *Le Comte de Hapsbourg,* ballade de Schiller, à voix seule et orchestre, en partition, op. 43, *ibid.* 27° *Le Désir,* de Schiller, à voix seule et orchestre, op. 44, *ib.* 28° *L'Harmonie des sphères,* de Kosegarten, à 4 voix et orchestre, en partition, op. 45, *ibid.* 29° Plusieurs suites de chants à 3 voix et piano, Hambourg, Bœhme. 30° Sept opéras; on n'a gravé que les partitions pour piano de *la Magnanimité de Scipion* et des *Ruines de Paluzzi.* Tant de travaux furent peu productifs, car André Romberg laissa en mourant sa veuve et six enfans dans une situation voisine du besoin : plusieurs villes de l'Allemagne vinrent à leur secours avec le produit de concerts donnés à leur bénéfice.

ROMBERG (BERNARD), chef de l'école

du violoncelle en Allemagne, est né à Dinklage, près de Munster. Son père, Antoine Romberg, habile bassoniste, né en 1745, avait d'abord été attaché à la cathédrale de cette ville, puis s'était établi à Bonn; plus tard il fut premier basson à l'orchestre de Hambourg, et enfin il se retira à Münster, où il mourut en 1812. Les biographes placent l'époque de la naissance de Bernard Romberg en 1770; cependant je crois qu'elle doit être reculée de quelques années, car lorsqu'il joua en public du violoncelle avec son cousin André Romberg, qui n'était âgé que de sept ans, il n'aurait été que dans sa quatrième année; ce qui est peu vraisemblable. On ne connaît pas le nom de son maître; il y a lieu de croire que ce fut quelque musicien obscur de la chapelle de Münster, et que Romberg ne doit qu'à lui-même le beau talent admiré de l'Europe entière. Après avoir fait applaudir la précocité de ce talent dans les voyages qu'il fit avec son oncle Gérard-Henri, et avec son cousin André, il vécut pendant plusieurs années à Bonn, où l'étude et la méditation mûrirent ce talent donné par la nature. En 1793, Bernard Romberg partit de Bonn à l'approche de l'armée française, et alla s'établir avec sa famille à Hambourg, où il entra à l'orchestre du théâtre dirigé par Schrœder, en qualité de premier violoncelliste. Trois ans après il partit pour l'Italie et y excita une vive sensation partout où il donna des concerts. De retour à Hambourg, il n'y resta que peu de temps, car il en partit en 1799 pour se rendre en Angleterre. Après avoir donné quelques concerts à Londres, il visita le Portugal, l'Espagne, et arriva à Paris, en 1800. Les succès qu'il obtint aux concerts de la rue de Cléry et du théâtre des Victoires, le firent appeler à remplir une place de professeur de violoncelle au Conservatoire de cette ville, en 1801. Son beau talent était alors dans tout son éclat. Si le son de Duport avait plus de rondeur et de moelleux; si le style de Lamare était plus délicat et plus élégant, Romberg ne se montrait pas moins le premier des violoncellistes sous les rapports de l'énergie et de la puissance de l'exécution. Duport était alors à Berlin, et Lamare se disposait à partir pour la Russie : l'acquisition d'un professeur tel que Romberg était donc précieuse pour le Conservatoire : malheureusement il ne prolongea pas son séjour à Paris au delà de 1803. Il retourna alors à Hambourg et y demeura jusqu'en 1805, où le roi de Prusse l'appela à Berlin, en qualité de violoncelliste solo de sa chapelle. Les événemens de la guerre de Prusse, en 1806, vinrent troubler l'heureuse situation de Romberg, et l'obligèrent à faire un voyage à Prague, en Hongrie et à Vienne. De retour à Berlin, après la paix de Tilsitt, il y resta jusqu'en 1810, puis visita la Silésie, la Pologne et la Russie. Arrivé à Pétersbourg, il y rencontra Ries (*voyez* ce nom), et voyagea avec lui dans l'Ukraine, à Kiew et dans quelques autres chefs-lieux de province de l'empire russe. Les deux artistes se disposaient à visiter Moscou quand la nouvelle de l'incendie de cette ville leur parvint et les fit changer de direction. Romberg se rendit à Stockholm, donna des concerts à Copenhague, Hambourg, Brême, dans les principales villes de la Hollande et de la Belgique, puis fit un court séjour à Paris. Dans un second voyage en Russie, il demeura près de deux ans à Moscou, et enfin retourna, en 1827 à Berlin, qui devint son séjour habituel. Au mois de février 1840, il a fait un voyage à Paris, et y a joué quelques-unes de ses dernières compositions dans les salons de plusieurs artistes. Je l'ai entendu à cette époque, et je puis assurer qu'il n'existait plus rien du beau talent que j'avais admiré à Paris trente-huit ans auparavant. Un faible son, un jeu timide, des intonations douteuses, un archet débile, avaient pris la place des grandes qualités de l'artiste d'autrefois. C'était un triste spectacle que celui de

ce vieillard qui ne voulait pas finir avec ce qui le quittait, et qui semblait se plaire à porter de mortelles atteintes à sa belle renommée.

Le mérite de Romberg, dans ses compositions pour le violoncelle, ne fut pas inférieur à son talent d'exécution. Ses concertos sont encore considérés comme des modèles d'un style noble et brillant à la fois. Il s'est aussi essayé dans d'autres productions instrumentales, et même dans des opéras; mais ces œuvres sont de beaucoup inférieures à celles qu'il a produites pour son instrument. Parmi celles-ci, on remarque : 1° Concertos pour violoncelle et orchestre, n° 1 (en *si* bémol), op. 2, Paris, Érard; n° 2 (en *ré*), op. 3, *ibid.*; n° 3 (en *sol*), op. 6, *ibid.*; n° 4 (en *mi* mineur), op. 7, *ibid.*; n° 5 (en *fa* dièse mineur), op. 30, Bonn, Simrock; n° 6 (militaire), op. 31, *ibid.*; n° 7 (en *ut*), op. 44, Leipsick, Peters; n° 8 (en *la*), op. 48, Vienne, Haslinger; n° 9 (en *si* mineur), op. 56, *ibid.* 2° Concertinos *idem* : n° 1 (en *sol*), Mayence, Schott; n° 2 (en *mi* mineur), Vienne, Pennauer; n° 3 (en *ré*), op. 51, Vienne Haslinger. 3° Fantaisie pour violoncelle et orchestre, op. 10, Paris, Érard. 4° Polonaises *idem*, op. 29 et 36, Leipsick, Peters. 5° Airs russes variés *idem*, op. 14, Bonn, Simrock. 6° Caprice sur des airs suédois, *id.*, op. 28, Bonn, Simrock. 7° *Idem* sur des airs polonais, op. 47. Vienne, Haslinger. 8° Rondo brillant *idem*, op. 49, *ibid.* 9° Deuxième et troisième collections d'airs russes pour violoncelle et quatuor, op. 20 et 37, Paris, Pleyel; Bonn, Simrock. 10° Quatrième recueil d'airs russes pour violoncelle et orchestre, op. 52, Vienne, Haslinger. 11° Caprice sur des airs moldaves et valaques pour violoncelle, 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse, op. 45, Leipsick, Peters. 12° Caprice et rondo sur des airs espagnols *id.*, op. 13, *ibid.* 13° Fantaisie sur des airs norvégiens avec quatuor, op. 58, Mayence, Schott. 14° Quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle, op. 1, Leipsick, Breitkopf et Hærtel; op. 12, Paris, Pleyel; Leipsick, Peters; op. 25, Leipsick, Peters; n° 8, Paris, Pleyel, Leipsick, Peters; n° 9, op. 39, *ibid.* 15° Trios pour violon, alto et basse, op. 8, Paris, Érard; *idem*, op. 38, pour violoncelle, alto et basse, Leipsick, Peters. 16° Duos pour deux violoncelles, op. 9, Paris, Érard; *idem* op. 33, Leipsick, Peters; Paris, Pleyel, Richault, 17° Trois sonates avec basse, op. 43, Leipsick, Peters. 18° Diverses pièces détachées, tels que divertissemens, andante, pots-pourris, etc., avec quatuor ou piano. Les autres compositions de Romberg consistent en trois opéras, savoir : *la Statue retrouvée*, à Bonn, en 1790; *le Naufrage*, ibid., 1791; *Ulysse et Circé*, grand opéra; ce dernier a été gravé en partition réduite pour le piano, à Leipsick, chez Peters; symphonie funèbre pour la mort de la reine de Prusse, op. 23, *ibid.*; symphonie à grand orchestre, op. 28, *ibid.*; ouvertures *id.*, op. 11 et 14, Leipsick, Breitkopf et Hærtel, Peters; symphonie concertante pour deux cors, op. 41, Leipsick, Peters.

ROMBERG (CYPRIEN), fils d'André, est né à Hambourg, en 1810. Élève de son oncle pour le violoncelle, il a voyagé en Allemagne, en Hongrie, en Bohême, puis s'est fixé à Pétersbourg, où il est attaché à la musique de l'empereur. Il a publié pour son instrument : 1° Concertino (en *sol*), op. 1, Leipsick, Peters. 2° Fantaisie avec orchestre, op. 2, *ibid.*

ROMIEU (....), membre de la société royale des sciences de Montpellier, vécut dans cette ville vers le milieu du dix-huitième siècle. Il découvrit, en 1743, un phénomène harmonique dans lequel deux sons aigus étant produits simultanément à un intervalle harmonique quelconque, il se forme de la réunion de leurs vibrations un troisième son grave qui est aussi dans un rapport harmonique avec les deux autres; c'est ce qu'on appelle le *phénomène du troisième son*. Romieu fit insé-

rer un mémoire sur ce sujet dans le compte rendu de l'assemblée publique de la société royale des sciences, tenue dans la grande salle de l'hôtel de ville de Montpellier le 16 décembre 1751. Ce mémoire a pour titre : *Nouvelle découverte des sons harmoniques graves, dont la résonnance est très-sensible dans les accords des instrumens à vent.* Serre a rendu compte de cette expérience dans ses *Essais sur les principes de l'harmonie* (*voyez* Serre), et en a donné une explication satisfaisante. C'est cette même expérience qui est devenue la base du système de Tartini (*voyez* ce nom).

ROMOWACEK (Aloïs), bon organiste et instituteur à Radonicz, près de Laun, en Bohême, naquit en ce lieu vers 1740. Élève de Segert Kopriwa, il fit honneur à ce grand artiste par son habileté sur l'orgue et dans la composition. Il mourut à l'âge de soixante-quatorze ans, le 12 janvier 1814. Il a écrit de la musique d'église, des concertos et des sonates pour l'orgue, ainsi que des quatuors, quintettes et sextuors pour des instrumens à cordes, qui sont restés en manuscrit.

RON (Martin DE), fils d'un banquier de Stockholm, naquit dans cette ville, en 1790. Bien que simple amateur de musique, il fit une étude sérieuse de la littérature musicale, apprit à jouer de plusieurs instrumens, et composa avec goût. Ses fréquens voyages pour les affaires, et les travaux de son intelligence, usèrent avant le temps son tempérament; il mourut d'étisie à Lisbonne, le 20 février 1817, à l'age de vingt-sept ans. Les quatuors d'instrumens à cordes étaient le genre de musique qu'il affectionnait particulièrement : dans toutes les villes où il arrivait, il rassemblait des artistes pour en exécuter. On a gravé de sa composition un bon quintette pour piano, flûte, clarinette, cor et basson, op. 1, Leipsick, Breitkopf et Hærtel, un thème finlandais avec variations pour clarinette et orchestre, et un *andante* et polonaise pour basson et orchestre, *ibid.* Cet amateur distingué a fourni plusieurs articles à la Gazette musicale de Leipsick, entre autres un *Aperçu de l'état de la musique en Portugal, principalement à Lisbonne et à Porto, avec une notice sur la musique nationale.*

RONCAGLIA (François), très-bon sopraniste, né à Faenza, vers 1750, était attaché, en 1772, au théâtre de Mannheim, puis retourna en Italie, et chanta à Rome en 1781, à Naples, en 1784, à Bologne au printemps de 1787, à Milan au carnaval de 1788, à Pérouse, en 1790, et à Rimini, en 1791. On ignore où cet artiste a terminé ses jours.

RONCONI (Dominique), célèbre ténor et très-bon professeur de chant, est né à *Lendinara di Pollesine,* en Lombardie, le 11 juillet 1772. L'abbé Cervellini, maître de chapelle à Trieste, lui enseigna le piano, le chant et le contrepoint. Doué par la nature d'une bonne voix de ténor, il fit de rapides progrès dans un art où Pacchiarotti et Babini furent ses modèles. Il n'était âgé que de dix-huit ans lorsqu'il se maria et alla s'établir à Conegliano, en qualité de maître de chant. L'invasion de l'Italie par les armées françaises le décida à se retirer à Venise, en 1795 : il y trouva des ressources dans l'enseignement et dans les églises ou dans les concerts. L'année suivante il débuta au théâtre San-Benedetto dans la *Merope* de Nasolini. Le succès qu'il y obtint lui procura bientôt des engagemens dans les principales villes de l'Italie. Appelé à Pétersbourg pour l'Opéra italien, et il y chanta depuis 1801 jusqu'en 1805. Après son retour en Italie, il excita le plus vif enthousiasme à Venise, à Padoue, à Trieste, à Vicence, à Bologne, à Milan, à Florence et à Rome. En 1809, la cour impériale de Vienne lui confia la direction de l'Opéra italien ; l'année suivante Napoléon le fit venir à Paris pour prendre part aux concerts des fêtes de son mariage avec Marie-Louise. De retour en Italie, il y

reparut avec éclat sur les théâtres les plus importans. En 1819 le roi de Bavière lui fit faire des propositions pour chanter à l'Opéra, et enseigner le chant aux princesses de la famille royale : les avantages qui lui étaient assurés décidèrent Ronconi à passer dix années à Munich. Il y termina sa carrière dramatique par le rôle d'Otello. En 1829 Ronconi est retourné à Milan, et y a ouvert une école de chant qui a produit de bons élèves, parmi lesquels on remarque ses trois fils et Mlle Ungher. On a imprimé de sa composition : 1° Six ariettes italiennes, dédiées à l'impératrice de Russie. 2° Douze ariettes avec accompagnement de piano, Milan, Riccordi.

RONG (FRÉDÉRIC-GUILLAUME), musicien de la chambre du roi de Prusse, avait déjà ce titre en 1786, et vivait encore à Berlin en 1821. Je n'ai point d'autres renseignemens concernant cet écrivain didactique, parce que je n'ai pu jusqu'ici me procurer son autobiographie publiée à Berlin, 1821, in-8°, avec le portrait de l'auteur. Il s'est fait connaître comme compositeur par des chansons allemandes à voix seule, avec accompagnement de piano publiées à Berlin, et par des recueils de marches et d'airs de danse. Mais c'est surtout par ses écrits relatifs à la musique qu'il mérite d'être mentionné. Ils ont pour titre : 1° *Elementarlehre am Clavier* (Méthode élémentaire pour le clavecin), Berlin, 1786, in-4°. Une deuxième édition de cet ouvrage est intitulée : *Versuch einer Elementarlehre für die Jugend am Clavier* (Essai d'une méthode élémentaire de clavecin pour les enfans), Potsdam et Berlin, 1793, in-4° de 43 pages et 17 planches de musique. Le frontispice de cette édition a été renouvelé, avec l'indication de Stendal, chez Franzen et Gross. 2° *Theoretisch-prachtisches Handbuch der Tonarten-Kenntniss* (Manuel théorique et pratique de la connaissance des tons), Berlin, Lange, 1805, in-4°. Le titre de ce livre a été renouvelé en 1814, de la manière suivante : *Anleitung zur gründliche Tonartenkenntniss in dialog. Lehrart* (Introduction à la connaissance fondamentale de la tonalité), Berlin, chez l'auteur.

ROQUEFORT-FLAMERICOURT (JEAN-BAPTISTE-BONAVENTURE), fils d'un propriétaire de Saint-Domingue, naquit le 18 octobre 1773 [1]. Après avoir fait ses études au collége de Lyon, il se rendit à Paris, en 1792. Il est dit dans la *Biographie universelle et portative*, de Rabbe, que Roquefort entra dans une école militaire, qu'il obtint le grade de sous-lieutenant d'artillerie à l'âge de quinze ans, et qu'il parvint au grade de capitaine, puis se retira pour des motifs de santé; mais tout cela est inexact. Roquefort partit comme simple soldat, ainsi que beaucoup de jeunes gens de cette époque, ne rejoignit l'armée de Dumouriez qu'après la bataille de Jemmapes, et profita de la retraite de ce général pour retourner à Paris, où il se cacha pendant un an sous un nom supposé. En 1794, il commença à se livrer à l'enseignement du solfége, du piano, et publia deux pots-pourris et des contredanses et valses pour cet instrument, Paris, Cochet et Momigny. Ses liaisons avec Ginguené et de l'Aulnaye lui inspirèrent le goût de l'histoire et de la littérature de la musique : il se livra à des recherches sur ce sujet, et rassembla beaucoup de matériaux et de dessins d'instrumens antiques et du moyen âge. En 1804 nous commençâmes ensemble la publication d'un Journal sur la musique, dont il ne parut que quelques numéros. Peu de temps après, il prit un goût passionné pour les monumens de la littérature de l'ancienne langue française appelée

[1] Les dates de 18 octobre 1777 et 15 octobre 1778, données par la *Biographie universelle portative*, de Raab, et par le *Dictionnaire historique des musiciens* de Choron et Fayolle, ne sont pas exactes : j'ai des renseignemens de la main de Roquefort, qui sont dates de 1804.

langue romane, et entreprit la rédaction du glossaire de cette langue, qu'il publia en 1808, et qui lui fit honneur parmi les gens de lettres. Dès ce moment il abandonna l'enseignement de la musique, et ne s'occupa plus qu'accidentellement de la littérature de cet art. Ses travaux, mal payés, ne lui procuraient qu'une existence précaire. Il finit par être obligé de se mettre à la solde de quelques libraires pour donner des soins à de nouvelles éditions d'anciens livres, passa ses dernières années dans un état voisin de la misère, et mourut en 1833, épuisé par le travail et par l'intempérance. Au nombre des ouvrages qu'il a publiés, on remarque celui qui a pour titre : *De l'état de la poésie française dans les XII*e *et XIII*e *siècles. Mémoire qui a remporté le prix dans le concours proposé, en* 1810, *par la classe d'histoire et de littérature ancienne de l'Institut de France,* Paris, Fournier, 1814, un volume in-8°. Cet ouvrage a été reproduit en 1821, avec l'adjonction d'une *Dissertation sur la chanson chez tous les peuples,* Paris, Audin. Roquefort traite avec quelque développement dans ce livre de la musique et des instrumens du moyen âge. Son travail a de l'importance à cause des textes nombreux des écrivains contemporains qu'il cite. Il a aussi expliqué beaucoup de termes de musique de l'ancienne langue française dans son *Glossaire de la langue romane,* Paris, 1808 et 1820, trois volumes in-8°, y compris le supplément. Roquefort a rédigé pendant plus de quinze ans les articles de littérature musicale dans le *Moniteur universel,* et a fourni quelques notices sur des musiciens à la *Biographie universelle* de MM. Michaud. Il avait possédé une collection de livres sur la musique riche en manuscrits précieux et éditions anciennes; mais longtemps avant sa mort elle avait été dispersée, parce qu'il vendait ses livres lorsqu'il était pressé par le besoin.

RORBERUS (GEORGE), musicien allemand, vécut vers la fin du seizième siècle. On connaît sous ce nom : *Disticha moralia, item Benedictiones et gratiorum actiones, aliæque sacræ cantilenæ* 4 *vocum fugis continuatæ,* Nuremberg, 1599, in-4°.

RORE (CYPRIEN DE), ou plutôt VAN ROOR, musicien célèbre du seizième siècle, naquit à Malines en 1516. On n'a point de renseignemens sur sa première éducation musicale ; mais on sait qu'il se rendit en Italie dans sa jeunesse, et qu'il alla étudier à Venise, dans l'école de son compatriote Adrien Willaert, maître de chapelle de la cathédrale de Saint-Marc. Son épitaphe nous apprend qu'il fut d'abord attaché au service du duc de Ferrare Hercule II. Après la mort de ce prince, arrivée le 3 octobre 1559, de Rore retourna à Venise, où il remplit les fonctions de second maître de chapelle de Saint-Marc, pendant les dernières années de la vie de Willaert, dont les infirmités ne permettaient pas qu'il vacât aux devoirs de sa place. Le 18 octobre 1563, il succéda à cet illustre professeur en qualité de premier maître de la cathédrale; mais il n'occupa cet emploi que pendant environ dix-huit mois, ayant été engagé comme directeur de la chapelle d'Octave Farnèse, duc de Parme et de Plaisance. Il sa ne jouit pas longtemps des avantages de nouvelle position, car il mourut en 1565, à l'âge de quarante-neuf ans, ainsi que le prouve son épitaphe qui existe encore dans la cathédrale de Parme. Cette inscription est ainsi conçue :

Cypriano Roro flandro
Artis musicæ
Viro omnium peritissimo
Cujus nomen famaque
Nec vetustate obrui
Nec oblivione deleri poterit.
Hercules Ferrariens. Ducis II
Deinde Venetorum
Postremo
Octavii Farnesii Parmæ et Placentiæ
Ducis II Chori præfecto
Lodovicus frater, Fil. et hæredes
Mœstissimi posuerunt.
Obiit anno MDLXV ætatis XLIX.

Les contemporains de Cyprien de Rore, particulièrement Zarlino, P. Ponzio et Vincent Galilée lui ont accordé de grands éloges, justifiés par quelques-unes de ses productions, et surtout par ses motets à 4, 5, 6 et 8 voix. Artusi, bien qu'assez avare de louanges, lui attribue le mérite d'avoir été le premier qui arrangea convenablement la musique sur les paroles (*L'Artusi, ovvero delle imperfettione della musica*, page 19). M. l'abbé Baini a réfuté solidement l'opinion d'Artusi dans les notes 176 et 177 de ses Mémoires sur la vie et les œuvres de J. Pierluigi de Palestrina (tome I, page 108), et a démontré qu'avant Cyprien de Rore les compositeurs avaient bien placé les paroles sous les notes dans les madrigaux et dans les motets; l'usage contraire n'existait que dans les messes; or dans celles qu'on possède de Rore, il est tombé dans les mêmes erreurs que ses prédécesseurs. Les ouvrages connus aujourd'hui de ce célèbre musicien sont les suivans : 1° *Il primo libro de' madrigali a quattro voci*, Venise, Gardane, 1542, in-4°. La deuxième édition de ce recueil a pour titre : *Di Cipriano di Rore il primo libro de' madrigali a quattro voci, di nuovo con ogni diligenza riveduti e ristampati, con l'aggiunta di quattro altri madrigali del medesimo autore novellamente messi in luce a 4 voci. In Venetia per Plinio Pietra-Santa*, 1557, in-4° obl. Le 21ᵉ et le 22ᵉ madrigal sont sur des paroles françaises. 2° *Il secondo libro de' madrigali a quattro e cinque voci. In Venetia, appresso Gardane*, 1543, in-4° oblong. 3° *Madrigali a cinque voci*, Venise, 1544, in-4°. La deuxième édition de ce recueil est intitulée : *Di Cipriano di Rore il terzo libro de' madrigali dove si contengono le Virgini, et altri madrigali, di nuovo con ogni diligenza riveduti e ristampati con l'aggiunta d'alcuni altri madrigali del medesimo autore, novellamente messi in luce. In Venetia, per Plinio Pietra-Santa*, 1557, in-4° obl. D'autres éditions ont paru en 1562 et 1565. 4° *Motetti a quattro, cinque, sei et otto voci*, Venise, Gardane, 1544. 5° *Il secondo libro de' motetti a quattro e cinque voci*, Venise, 1547, in-4°. 6° *Fantasie e ricercari a 3 voci, accomodate da cantare e sonare per ogni instrumento, composte da Mess. Tiburtino musico eccellentissimo, con la giunta di alcuni altri ricercari, e madrigali a tre voci, composti da lo eccellentissimo Adriano Willaert, e Cipriano Rore suo discepolo, Venetia*, 1549, in-4°. 7° *Liber missarum 4, 5 et 6 vocum*, Venise, 1566. Cet ouvrage est cité par Draudius dans sa *Bibliotheca classica*. 8° *Cantiones sacræ seu motettæ quinque vocum, Lovanii, P. Phalesii*, 1573, in-4° obl. 9° *Salmi di vespere con Magnificat a quattro voci*, Venise, 1593. Les madrigaux de Rore ont été réunis sous ce titre : *Tutti i madrigali di Cipriano di Rore a 4 voci, spartiti et accomodati per sonar d' ogni sorte d' instrumenti perfetto et per qualunque studioso di contrappunti novamente posti alle stampe. In Venetia*, 1577, in-fol. La collection d'Eler, qui se trouve en manuscrit à la bibliothèque du Conservatoire à Paris, contient dix-sept motets en partition, de Cyprien de Rore, un madrigal et un dialogue à 8 voix. Hawkins a rapporté son madrigal à quatre voix : *Ancor che col partire*, en partition, dans le deuxième volume de son Histoire générale de la musique (pages 486-490); et Burney a donné un fragment d'un de ses motets (*a General history of music*, tome III, pages 319-320); morceau curieux pour quatre voix de basse, établi sur l'échelle chromatique. Dans le recueil intitulé : *Spoglia amorosa. Madrigali a 5 voci di diversi eccellentissimi musici*, Venise, 1585, in-4°, on trouve des pièces de Rore, ainsi que dans le *Liber musarum cum quatuor vocibus, seu sacræ cantiones, quas vulgo motetta appellant*, publié à Milan, en 1588, par

Antoine Barré. Un des plus beaux monumens qui ait été élevé à la gloire de Cyprien de Rore est sans contredit la collection de ses motets à 4, 5, 6 et 8 voix, suivie de l'ode d'Horace, *Donec gratus eram tibi*, etc., dont le duc Albert V de Bavière a fait faire une superbe copie sur vélin, en deux volumes in-fol., avec le portrait de l'illustre musicien peint par Jean Mielich. Ce manuscrit se trouve dans la bibliothèque royale de Munich.

ROSA (SALVATOR), peintre célèbre, musicien et poète, né le 20 juin 1615, à l'Aranella, joli village des environs de Naples, eut une vie agitée, et mourut en 1673 à Rome où il s'était retiré, après s'être compromis dans la révolution napolitaine de Masaniello. Ce n'est point ici le lieu d'examiner son mérite dans la peinture ni dans la poésie : il ne trouve sa place dans cette biographie que pour les madrigaux et les cantates qu'il a mis en musique, et dont Burney a possédé une collection complète en manuscrit. Le Dr. Crotch a publié une des cantates de cet artiste dans ses *Specimens* de différens genres de musique. Parmi les satires de Salvator Rosa, dont il y a une bonne édition publiée à Florence par l'abbé Salvini, en 1770, on en trouve une sur la musique et les musiciens, aussi remarquable par l'énergie du style que par le cynisme et l'âcreté de la bile du poète. C'est cette satire, publié d'abord à Amsterdam, qui a fourni à Mattheson le sujet de son écrit intitulé *Mithridate* (*voyez* MATTHESON).

ROSA (CHRÉTIEN) ; sous ce nom d'un auteur inconnu, on a un discours à la louange de la musique vocale intitulé : *Oratio de musicæ artis* (*non omnigenæ sed vocalis*) *laudibus et usu præcipuo. Neo-Ruppini, dicta Francofurti,* 1656, in-4°.

ROSARIO (ANTOINE DE), hiéronimite portugais, né à Lisbonne, le 20 juin 1682, fit ses vœux dans le couvent de Belem, et se livra ensuite à l'étude de la musique. Devenu habile dans cet art, il a laissé en manuscrit les compositions suivantes pour l'église : 1° Huit *magnificat* sur le plain-chant des huit tons. 2° Lamentations et motets du carême et de la semaine sainte à 4, 6 et 8 voix. 3° Répons des matines de la conception de la Vierge à 4 voix. 4° Répons des matines de saint Jérôme à 8 voix. 5° Vilhancicos à 4 et à 8 voix. 6° Oraison de saint Joseph en plain-chant.

ROSE (JEAN-HENRI-VICTOR), organiste à l'église principale de Quedlinbourg, naquit en cette ville, le 7 décembre 1743. Jusqu'à l'âge de treize ans il n'eut point d'autre maître de musique que son père, musicien de la ville ; mais en 1756, la princesse Amélie de Prusse, alors abbesse de Quedlinbourg, le mena à Berlin, et lui donna pour maîtres de violoncelle Mara et Granel. Ses progrès sur cet instrument furent rapides. Il ne quitta Berlin qu'en 1763 pour entrer au service du prince d'Anhalt-Bernbourg, en qualité de violoncelliste de la chambre. En 1767, il donna sa démission de cette place pour voyager, et vers la fin de la même année il entra dans la chapelle du prince d'Anhalt-Dessau, où il resta jusqu'en 1772. Alors il obtint la place d'organiste à Quedlinbourg qu'il occupait encore dans les premières années de ce siècle. On a gravé de sa composition : *Trois solos pour violoncelle avec accompagnement de basse,* op. 1, Berlin, Hummel. En 1792 il a fait imprimer à Quedlinbourg les mélodies du livre choral de cette ville à quatre parties.

ROSEINGRAVE (THOMAS), ou ROSINGRAVE, fils d'un vicaire de l'église Saint-Patrick à Dublin, naquit dans cette ville vers la fin du dix-septième siècle. Élève de son père pour la musique, il obtint du chapitre de Saint-Patrick une pension pour voyager, et se rendit à Rome, où il étudia le contrepoint suivant la doctrine de l'ancienne école italienne. De retour en Angleterre, vers 1720, il fut attaché à la musique du théâtre de Hay-

market, et y fit représenteur le *Narcisso* de son ami Dominique Scarlatti, auquel il ajouta quelques morceaux. En 1725, un orgue ayant été établi dans la nouvelle église Saint-George de Hanover-Square, Roseingrave obtint la place d'organiste au concours dont Handel et Geminiani étaient les juges. Quelques années après, des chagrins d'amour dérangèrent ses facultés : on fut obligé de lui donner, en 1737, Keeble pour successeur. Il mourut à Londres en 1750. Admirateur passionné des œuvres de Palestrina, il avait couvert les murs de sa chambre d'extraits de messes et de motets de ce grand musicien, et les avait pris pour modèles dans tout ce qu'il écrivait. Outre les morceaux qu'il ajouta au *Narcisso* de Scarlatti, on a de lui des pièces de clavecin insérées dans l'édition qu'il a donnée de celles de ce maître ; de belles antiennes à quatre parties ; des préludes et des fugues pour l'orgue ; enfin douze sonates pour flûte avec basse continue.

ROSELLEN (HENRI), fils d'un facteur de piano, est né à Paris vers 1811. Admis comme élève au Conservatoire, il y reçut des leçons de piano de M. Pradher, et apprit l'harmonie sous la direction de M. Dourlen. En 1830 je devins son maître de contrepoint, et lorsque je m'éloignai de Paris pour devenir maître de chapelle du roi des Belges et directeur du Conservatoire de Bruxelles, il continua ses études sous la direction de M. Halevy. Depuis cette époque, Rosellen est devenu un des professeurs de piano les plus actifs de Paris. Il a publié pour cet instrument des rondos, des fantaisies et des variations sur des thèmes d'opéras.

ROSELLI (JÉROME), né à Pérouse, vers le milieu du seizième siècle, fut d'abord moine de Montcassin, et ensuite abbé de Saint-Martin, en Sicile. Zarlino, dont il était l'ami, cite de lui (*Sopplim. lib.* 4, *cap.* 12, *p.* 158) un livre intitulé : *Trattato della musica spherica,* qui est resté en manuscrit.

ROSENBASCH (JEAN-CONRAD), né le 1er août 1673, à Seebergen, dans la principauté de Schwarzbourg, fut envoyé à Erfurt à l'âge de onze ans, pour étudier l'orgue et le clavecin sous la direction de Pachelbel. Après un séjour de cinq années dans cette ville, il suivit son maître à Stuttgard, et reçut encore ses conseils pendant deux ans ; puis il visita les principales villes de l'Allemagne, s'arrêta deux ans à Gotha, où il remplaça souvent l'organiste de la cour Chrétien-Frédéric Witt dans ses fonctions, et, après avoir vécu quelque temps à Hambourg, accepta la place d'organiste à Ischoe, dans le Holstein, le 2 novembre 1693. Pendant vingt ans il en remplit les fonctions, mais des motifs inconnus lui firent quitter cette place, le 11 janvier 1713 pour celles d'organiste et de *cantor* de la ville de Glückstadt, auxquelles il ajouta, en 1736, les fonctions d'organiste du château. Il vivait encore en 1740 ; mais depuis cette époque on n'a plus eu de renseignemens sur sa personne. Rosenbasch n'a rien publié de ses compositions, mais il a laissé en manuscrit plusieurs morceaux d'église et de circonstance pour un et deux chœurs, et beaucoup de pièces d'orgue et de clavecin. Mattheson cite de lui avec éloge (*Grundlage einer Ehren-Pforte*, etc., page 295) deux livres de chorals variés pour l'orgue.

ROSENFELD (FRÉDÉRIC-GUILLAUME), littérateur et poète, né en 1760, à Hohenwarschleben, près de Magdebourg, séjourna quelque temps à Dessau, et y reçut de Rust des leçons de composition. Il périt en 1782, des suites d'une chute sur la glace. Dix-sept ans après sa mort, ses amis publièrent les premiers fruits de ses travaux, sous ce titre : *Chansons avec accompagnement de piano,* Magdebourg, Kiel, 1799.

ROSENHAIN (JACQUES), pianiste distingué et compositeur, né à Mannheim le 2 décembre 1813, est fils d'un banquier de cette villé qui, après avoir perdu la

plus grande partie de sa fortune par les événemens politiques, renonça aux affaires pour s'occuper de l'éducation de ses enfans. L'aîné de ses fils, objet de cette notice, reçut d'abord de quelques maîtres obscurs des leçons de piano, puis devint élève de Jacques Schmitt, qui lui fit faire de si rapides progrès, qu'à l'âge de neuf ans le petit virtuose fut en état de se faire entendre dans un concert public. En 1824 Rosenhain joua dans plusieurs concerts à Mannheim, et frappa d'étonnement les artistes et les amateurs par sa précoce habileté, et par son intelligence musicale. Étonné des heureuses dispositions de cet enfant, le prince de Furstemberg l'emmena à Donauschingen, où il lui donna pour maître Kalliwoda. Après deux années passées sous la direction de cet artiste, il voyagea, donna des concerts à Stuttgard et à Francfort avec le plus brillant succès. Fixé dans cette dernière ville, il y devint l'élève de M. Schnyder de Wartensée pour la composition, et fit avec lui un cours complet de l'art d'écrire. Dans un concert que Paganini donna à Baden en 1830, Rosenhain sut se faire remarquer à côté de ce célèbre artiste, et en reçut des témoignages de satisfaction. Depuis cette époque, il s'est placé au rang des pianistes distingués, et ses ouvrages ont été favorablement accueillis du public. Parmi ses productions, on remarque : 1° Quatuor pour piano, violon, alto et basse, op. 1, Francfort, Ruprecht. 2° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 11, Francfort, Dunst. 3° De belles études. 4° Beaucoup de rondeaux, fantaisies, mélanges, variations, etc., pour piano seul. M. Rosenhain est aujourd'hui fixé à Paris.

ROSENKRANZ (FRANÇOIS), hautboïste distingué, naquit en 1761, à Podleschin, village près de Schlau, en Bohême. Après avoir fait ses études musicales à Prague, il fut attaché vers 1788 en qualité de premier hautbois à la chapelle de Hanovre, puis fut maître de musique du régiment de Kinsky, et premier hautbois solo du théâtre de Prague. En 1802 il se fixa à Vienne et y eut la place de premier hautbois du théâtre *An-der-Wien*. Il mourut en cette ville le 8 décembre 1807, à l'âge de quarante-six ans. Cet artiste a laissé en manuscrit quelques concertos et des quatuors pour le hautbois.

ROSENMULLER (JEAN), né dans la Saxe électorale vers 1615, fit ses études musicales à l'école de Saint-Thomas, de Leipsick, et y fut plus tard professeur adjoint. Son profond savoir l'aurait vraisemblablement conduit à être le successeur de Michaelis comme *cantor*, s'il n'eût été accusé, en 1655, de tentatives criminelles sur ses élèves, et mis en prison. Ayant trouvé le moyen de s'enfuir à Hambourg, il y écrivit une requête en grâce qu'il adressa à l'électeur de Saxe, en l'accompagnant d'un cantique de sa composition; mais ses supplications furent infructueuses. Ne se croyant pas en sûreté à Hambourg, il se retira en Italie. Jean-Philippe Krieger le trouva à Venise en 1673, et y prit de lui des leçons de composition. Il y jouissait de l'estime des plus grands artistes de cette époque. Peu de temps après, Rosenmüller obtint la permission de retourner en Allemagne, et fut nommé maître de chapelle du duc de Brunswick. Il mourut à Wolfenbuttel en 1686, avec la réputation d'un des plus savans compositeurs de son temps. Printz et Mattheson lui ont accordé beaucoup d'éloges. Ses principaux ouvrages publiés sont : 1° Maximes de l'Ancien et du Nouveau Testament à 3, 4, 5, 6 et 7 voix, Hambourg, 1648-1652, in-folio. 2° *Studenten Musik*, etc. (Musique d'étudians, consistant en pavanes, allemandes, courantes, ballets et sarabandes, pour 3, 4 et 5 instrumens), Leipsick, 1754, in-4°. 3° *XII Sonate da camera a 5 stromenti*, Venise, 1667, in-fol. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée en 1671.

ROSENMULLER (JEAN-GEORGE), pianiste et compositeur, né dans un village de la Bavière, vers 1774, fut professeur

de musique à Leipsick, dans les premières années du dix-huitième siècle. On a imprimé de sa composition : 1° Deux sonates pour le clavecin, op. 1, Offenbach, André. 2° Trois grandes sonates *idem*, op. 2, Augsbourg, Gombart.

ROSENTHAL (GODEFROID-ÉRIC), commissaire des mines à Gotha et membre de l'académie d'Erfurt, naquit à Nordhausen le 13 février 1745, et mourut à Gotha en 1814. Au nombre de ses ouvrages, il en est un qui a pour titre : *Literatur der Technologie, dass ist Verzeichniss der Bücher und Schriften, welche von den Künsten, Manufacturen, etc., handeln, nach alphabetischer Ordnung* (Littérature de la technologie, ou Catalogue des livres et écrits concernant les arts, manufactures, etc.), Berlin, 1795, in-4°. On y trouve l'indication d'un certain nombre de livres concernant la musique.

ROSETTI (FRANÇOIS-ANTOINE), dont le nom véritable, suivant Dlabacz (*Allgem. histor. Künstler. Lexikon für Bœhmen*, t. II, p. 587), était Rœssler, naquit en 1750, à Leitmeritz, en Bohême. Destiné à l'état ecclésiastique, il entra au séminaire de Prague, à l'âge de sept ans, et reçut la tonsure dans sa dix-neuvième année, avec le titre de chanoine de la cathédrale; mais son goût décidé pour la musique, qu'il avait apprise dès son enfance, et dans laquelle il avait acquis des connaissances étendues, lui fit abandonner cette position pour celle de maître de chapelle du comte de Wallerstein. Vers 1782 il obtint un congé pour se rendre à Paris. Ce voyage exerça une heureuse influence sur son goût, par l'audition des symphonies de Haydn, que l'excellent orchestre du concert de la loge Olympique exécutait avec une rare perfection, et par les opéras de Gluck et de Piccinni. De retour en Allemagne, il accepta, en 1789, la place de maître de chapelle de la cour de Mecklembourg-Schwerin, en remplacement de Westenholtz; mais il ne jouit pas longtemps de cette honorable position, car il mourut d'une maladie de poitrine à Ludwigslust, le 30 juin 1792, à l'âge de quarante-deux ans. Peu de temps avant son décès, le roi de Prusse Frédéric-Guillaume II l'avait fait venir à Berlin, et lui avait demandé quelques grandes compositions, entre autres son oratorio de *Jésus mourant*, qui fut exécuté par l'excellente musique de la chapelle royale. Ces travaux achevèrent d'épuiser les forces de Rosetti.

Plusieurs musiciens de ce nom paraissent avoir vécu vers la même époque, en sorte qu'il est difficile de distinguer les compositions qui appartiennent à celui dont il est question dans cet article ; cependant Dlabacz croit que celles dont les titres suivent sont de lui. Quelques-uns de ces ouvrages ont été publiés après la mort de Rosetti, par les soins de Joseph Strobach, directeur du chœur de Saint-Nicolas, à Prague, ami de cet artiste. 1° Six symphonies pour 2 violons, alto, basse, flûte, 2 hautbois et 2 cors, Paris, Sieber. 2° Trois *idem*, op. 5, Vienne, Artaria. 3° Deux *idem*, op. 13, Offenbach, André. 4° *La Chasse*, symphonie pour 2 violons, alto, basse, flûte, 2 hautbois, 2 cors, 2 trompettes et basson, Paris, Sieber. 5° Six symphonies à grand orchestre, composées pour l'électeur de Trèves, en manuscrit. 6° *Calypso et Télémaque*, grande symphonie imitative, exécutée à Paris en 1791, en manuscrit. Joseph Strobach avait aussi en manuscrit douze autres symphonies de Rosetti qui n'ont pas été publiées. 7° 1re symphonie concertante pour 2 cors, Paris, Leduc. 8° 2me *idem*, Paris, Sieber. 9° Harmonie pour 2 clarinettes, 2 hautbois, 2 cors et 2 bassons, Paris, Pleyel. 10. Sextuor pour violon, flûte, 2 cors, alto et basse, Prague, 1784. 11° Trois quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 4, Offenbach, André. 12° Six *idem*, op. 6, Vienne, Artaria. 13° Concertos pour flûte et orchestre, nos 1, 2, 3, 4, Paris, Sieber. 14° Concertos pour clarinette et orchestre, nos 1, 2, 3, 4, *ibid.* 15° Concertos pour cor et orchestre,

n°s 1, 2, 3, *ibid.* 16° Concerto pour clavecin, Offenbach, André. 17° Six sonates pour piano, violon et basse, op. 1, Offenbach, André. 18. Trois *idem*, op. 2, *ibid.* 19° Trois divertissemens *idem*, Prague. 20° *Jésus mourant*, oratorio allemand, en manuscrit. 21° Messe de *Requiem*, à 4 voix et orchestre.

ROSIERS (CHARLES), vice-maître de musique de l'électeur de Cologne, vers la fin du dix-septième siècle et au commencement du dix-huitième, a fait imprimer les ouvrages suivans de sa composition : 1° *Pièces choisies à la manière italienne, propres à jouer sur la flûte, le violon et autres instrumens*, Amsterdam, 1691, in-4° obl. 2° *Cantiones sacræ*, Cologne, 1698. 3° *Quatorze sonates pour les violons et les hautbois, à 6 parties*, Amsterdam, Roger, in-4° obl. 4° *Franzœsischen Partien für 3 Stimmen*, Augsbourg, 1710, in-folio.

ROSINGRAVE (THOMAS). *Voyez* ROSEINGRAVE.

ROSINI (JÉROME), né à Pérouse dans la seconde moitié du seizième siècle, fut le premier sopraniste italien : tous les castrats précédemment attachés à la chapelle pontificale, ainsi qu'aux autres grandes chapelles de l'Italie, étaient Espagnols de naissance. Un concours ayant été ouvert à la chapelle pontificale pour une place vacante de sopraniste, Rosini se fit entendre et fut applaudi par le pape Clément VIII, qui assistait à ce concours; néanmoins les chanteurs espagnols parvinrent à le faire exclure, parce qu'il n'était pas de leur nation. Le chagrin que Rosini en conçut le décida à se faire capucin; mais le pape ayant été informé de cette circonstance, le fit appeler et le releva de ses vœux *ad inserviendum Cappellæ pontificæ.* Rosini fut admis dans la chapelle pontificale le 22 avril 1601. La beauté de sa voix, son excellente méthode de chant et la pureté de son goût, le firent longtemps admirer. Le 13 décembre 1606 il entra dans l'institut de l'Oratoire, fondé par saint Philippe Néri : il mourut le 23 septembre 1644. Son portrait se trouve dans les *Osservazioni per ben regulare il coro della cappella Pontificia*, d'André Adami de Bolsena (p. 189).

ROSINI (CHARLES-MARIE), né à Naples en 1748, fit ses premières études chez les jésuites, et les acheva au séminaire de cette capitale; puis il entra dans les ordres, et quoiqu'à peine âgé de vingt ans, eut une chaire de littérature grecque et latine. Son rare mérite le fit ensuite nommer un des membres de l'académie archéologique d'Herculanum, et ce fut lui qu'on chargea de l'explication et de la publication des papyrus et autres manuscrits recueillis dans les ruines de cette ville antique. Le premier volume tout entier fut consacré à la restitution du traité sur la musique de Philodème, à sa traduction latine, et à des commentaires sur le texte. Le plus profond savoir, l'érudition la plus solide, règnent dans ce travail. Les talens et les vertus de M. l'abbé Rosini lui firent obtenir en 1792 un canonicat dans l'église cathédrale de Naples, et cinq ans après il fut fait évêque de Puzzicoli. Ce respectable prélat vivait encore en 1832, entouré de la vénération de tous ses compatriotes, et de l'estime des savans de toute l'Europe. Son beau travail sur Philodème a été publié dans le premier volume de la collection intitulée : *Herculanensium voluminum quæ supersunt*, Naples, 1793-1820, 3 vol. in-fol.

ROSINI (JEAN), littérateur italien, né à Pise en 1777, fit voir dès sa jeunesse d'heureuses dispositions pour la culture des lettres en général, et particulièrement pour la poésie. Il établit à Pise une imprimerie d'où sont sorties des éditions très-estimées des meilleurs classiques italiens, dont il a revu lui-même les textes avec soin. Un de ses premiers essais est un poème intitulé : *La Poesia, la Musica e la Danza. Parma, co'i tipi Bodoniani*, 1796, in-8° de 30 pages. Cet opuscule a été réimprimé dans les *Poesie diverse* de

l'auteur, Pise, 1817, 2 volumes in-12.

ROSINUS (JEAN), prédicateur à Nuremberg, naquit à Eisenach en 1551, et mourut à Nuremberg en 1619. Il a publié un livre sur les antiquités romaines (*Antiquitates Romanæ,* Bâle, 1585, in-fol.) qui n'est pas sans intérêt, bien que des ouvrages du même genre et plus riches de faits aient vu le jour postérieurement. Le mérite de ce livre est attesté par les éditions multipliées qui en ont été faites. On en connaît de Leyde, 1609, in-4°; de Paris, 1617, in-fol.; de Cologne, 1619 et 1662, de Gand, 1620, et d'Utrecht, 1701, in-4°. Rosinus traite dans cet ouvrage de l'art dramatique, et dans le 11me chapitre du 5me livre, des flûtes et de leurs variétés dans la récitation de la tragédie et de la comédie.

ROSS (JEAN), organiste de l'église de Saint-Paul, à Aberdeen, est né en 1764, à Newcastle sur la Tyne. A l'âge de onze ans il fut placé sous la direction de Howdon, organiste de Saint-Nicolas, à Newcastle, et élève de Charles Avison. Ross étudia près de lui le clavecin, l'orgue et l'harmonie pendant sept années; puis il se livra à la lecture de quelques anciens traités de composition, et devint un organiste distingué. En 1783 il obtint l'orgue de Saint-Paul, à Aberdeen, et pendant plus de cinquante ans il a été l'organiste de cette église. Cet artiste a publié à Édimbourg et à Londres : 1° Concertos pour piano et orchestre, nos 1, 2, 3, 4, 5, 6. 2° Sept œuvres de trois sonates pour le piano, dont trois composés sur des airs écossais. 3° Duos pour piano à 4 mains, op. 26. 4° Airs anglais et écossais variés. 5° Six hymnes à 3 voix avec orgue. 6° Six recueils de chansons avec accompagnement de piano. 7° Des valses et autres bagatelles.

ROSSELLI (FRANÇOIS). *V.* ROUSSEL (FRANÇOIS).

ROSSELLI (PIERRE). *Voy.* LEROUX (PIERRE), au Supplément.

ROSSETTI (ÉTIENNE), compositeur italien, brilla dans la seconde moitié du seizième siècle. Ses ouvrages connus aujourd'hui sont : 1° *Madrigali a quattro voci,* Venise, 1560, in-4°. 2° *Madrigali a sei voci,* Venise, 1566. 3° *Madrigali a tre voci,* Venise, Claudio di Corregio, 1567, in-4°. 4° *Madrigali a 5 e 6 voci,* Nuremberg, 1573, in-4°.

ROSSETTO (BLAISE), prêtre et organiste de l'église collégiale de Vérone, naquit dans cette ville à la fin du quinzième siècle. Il est auteur d'un petit ouvrage intitulé : *Rudimenta musices, de triplici musices specie; de modo debite solvendi divinum pensum, et de auferendis nonnullis abusibus in templo Dei,* Vérone, 1529, in-4°. J'ignore si c'est le même ouvrage que P. Cinciarino cite (*Introd. di Mus. piana,* fol. 6, verso) sous le titre de *Compendio de choro et organo.*

ROSSI (ÉMILE), maître de chapelle à Notre-Dame de Lorette, dans la première moitié du seizième siècle, et connu par un canon à quatre parties bien fait, rapporté par Kircher (*Musurgia univers.,* tome I, fol. 389), et dont on trouve la résolution en partition dans l'Histoire générale de la musique de Hawkins, t. II, p. 365. Une messe à quatre voix de ce compositeur est en manuscrit à la bibliothèque royale de Munich, cod. 45.

ROSSI (JEAN-MARIE), compositeur distingué, né à Brescia vers 1530, ne sut pas faire estimer son mérite à sa juste valeur, parce qu'il était d'une rare modestie. On ne connaît de lui que l'ouvrage qui a pour titre : *Libro primo de' Motetti a cinque voci,* Venise, 1567, in-4°.

ROSSI (SALOMON), compositeur, vivait à Mantoue vers la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième. Il était juif de naissance, et suivant Wolff, qui lui donne le nom de *Rubeis* dans sa *Bibliotheca hebræa,* il était rabbin. On a sous le nom de Rossi : 1° *Il primo libro delle canzonette a tre voci,* Venise, 1589. 2° *Il secondo libro* idem, Venise,

1592, in-4°. 3° *Il primo libro de' Madrigali a cinque voci*, Venise, 1596, in-4°. Il a été fait une édition de ce recueil à Anvers, par Pierre Phalèse, en 1518, in-4° obl. 4° *Sonate, gagliarde, brandi e correnti a due viole col basso per il cembalo*, Venise, 1623, in-4°.

ROSSI (JEAN-BAPTISTE), clerc régulier de l'ordre des PP. Somasques, naquit à Gênes dans la seconde moitié du seizième siècle. Il a publié un traité du plain-chant intitulé : *Organo de' cantori per intendere se stesso ogni passo difficile che si trova nella musica*, Venise, 1618, in-4°.

ROSSI (LOUIS), compisiteur, né à Naples dans les dernières années du seizième siècle, vécut à Rome vers 1620, et y fit admirer ses ouvrages. Il se distingua particulièrement dans le genre de la cantate, dont il fut un des premiers auteurs. Pierre Della Valle fait l'éloge du talent de cet artiste, dans sa lettre à Guidiccioni sur la situation de la musique en Italie vers le milieu du dix-septième siècle, insérée dans le 2me volume des œuvres de J.-B. Doni (p. 249 à 264). Beaucoup de cantates de Rossi se trouvent en manuscrit au musée britannique de Londres, nos 1265 et 1273, et dans la collection d'Aldrich, au collége du Christ, à Oxford, qui contient aussi plusieurs motets de sa composition remarquables par la facture. On trouve dans la bibliothèque Magliabecchi, à Florence, une scène extraite de l'oratorio intitulé : *Giuseppe figlio di Giacobbe, opera spirituale, fatta in Musica da Aloigi de Rossi, Napolitano, in Roma.*

ROSSI (MICHEL-ANGE), né à Rome, excellent violoniste, organiste et compositeur, fut le meilleur élève de Frescobaldi. Il vécut à Rome depuis 1620 jusque vers 1660. En 1625 il donna à Rome, dans une société d'amateurs, un opéra intitulé : *Erminia sul Giordano.* Il joua lui-même dans le prologue le rôle d'*Apollon*. On voit dans la préface qui se trouve en tête de la partition, qu'il fit entendre des sons si doux et si moelleux sur son violon, qu'il justifia par là son triomphe lorsque les muses l'amenèrent dans un char. L'opéra de Rossi fut publié à Rome, en 1627. Il s'est fait aussi connaître avantageusement comme organiste par un livre de pièces d'orgue et de clavecin intitulé : *Intavolatura d' organo e cembalo*, Rome, 1657, in-fol.

ROSSI (CHRISTOPHE), chanteur et compositeur, né à Milan dans la première moitié du dix-septième siècle, était en 1655 ténor dans la chapelle de l'empereur Ferdinand III, à Vienne. Il a laissé en manuscrit des messes, motets et introït indiqués dans le catalogue de Parstorffer.

ROSSI (LEMME), professeur émérite de philosophie et de mathématiques à l'université de Pérouse, naquit dans cette ville au commencement du dix-septième siècle. Il a publié un traité sur les proportions des intervalles musicaux, sous le titre de *Systema musico, overo musica speculativa, dove si spiegano i più celebri sistemi di tutti i tre generi*, Pérouse, 1666, in-4°.

ROSSI (FRANÇOIS DE), chanoine de l'église métropolitaine de Bari, vers 1680, est connu par la musique de trois opéras, dont les titres sont : 1° *Il Sejano moderno della Tracia*, 1688. 2° *La pena degli occhi.* 3° *La Corilda, o l' Amor trionfante della vendetta.* On a aussi de lui : *Salmi e messa (pro defunctis) a cinque voci, opera prima*, Venise, 1688, in-4°.

ROSSI (LAURENT), compositeur dramatique, né à Florence en 1760, fit ses premières études de musique sous la direction de Bartholomé Felici, son compatriote, puis alla demander des conseils à Paisiello, en 1775. Ce musicien célèbre qui s'éloignait alors de Naples pour se rendre en Russie, conseilla au jeune Rossi d'entrer au Conservatoire de San Onofrio; ce qu'il fit, et pendant cinq ans il reçut les leçons d'Insanguine et de Cotumacci. De retour à Florence, il y écrivit d'abord beaucoup de musique d'église, et une

cantate à trois voix pour le grand-duc Léopold, intitulée *l' Umanità*. Plus tard il composa les opéras dont les titres suivent : 1° *L' Ifigenia in Aulide*, à Gênes. 2° *I due Fratelli ridicoli*, à Turin. 3° *L'Antigono*, à Alexandrie. 4° *Il Geloso in cimento*, à Monza. 5° *Le due Cognate in contesa*, à Venise. 6° *Lo Sposo burlato*, à Rome. Rossi a publié à Florence, en 1784, six symphonies pour 2 violons, alto, basse, flûte, 2 hautbois et 2 cors. On connaît aussi sous son nom six rondos pour le piano.

ROSSINI (JOACHIM), le plus célèbre, le plus populaire des compositeurs dramatiques du dix-neuvième siècle, est né le 29 février 1792 à Pesaro, petite ville de l'État de l'Église. Son père, Joseph Rossini, jouait du cor, et allait de foire en foire faire sa partie dans les orchestres improvisés des opéras de circonstance qu'on y organise chaque année; sa mère, Anne Guidarini, chantait les rôles de secondes femmes dans ces opéras forains. De retour à Pesaro, après la récolte de la saison, la famille Rossini y vivait le reste de l'année du mince produit de ses excursions dramatiques. Ce fut au sein de cette existence obscure et pauvre que se passèrent les premières années de celui qui, plus tard, a donné tant de lustre à son nom. Deux versions se sont répandues sur ce qui concerne son enfance : d'après la première, il n'aurait commencé l'étude de la musique qu'à l'âge de douze ans, sous un maître de Bologne. Suivant l'autre, il suivait déjà la profession de son père dès sa dixième année, jouant la deuxième partie de cor dans les opéras forains. Quelques mots recueillis dans une conversation avec Rossini même me font croire que cette version est plus exacte que la première. Ses parens ne songèrent à lui donner une éducation régulière de musicien qu'après avoir remarqué la beauté de sa voix : alors, c'est-à-dire en 1804, on lui donna pour maître Angelo Tesei, de Bologne, qui lui enseigna le chant, le piano, et lui fit chanter des solos de soprano dans les églises. Deux ans après, Rossini était déjà grand lecteur à première vue et accompagnateur habile. Ses parens conçurent le projet de tirer quelque avantage de son talent précoce, et de l'attacher, non plus comme simple corniste aux spectacles des foires de la Romagne, mais en qualité de *maestro al cembalo*. Le 27 août 1806 il s'éloigna de Bologne pour aller à Lugo, puis à Ferrare, Forli, Sinigaglia, et dans quelques autres petites villes. Pendant cette tournée, la mue de sa voix se déclara, et il cessa de chanter. Devenu, par cet accident, hors d'état de remplir ses fonctions de maître des choristes de théâtres, il rentra à Bologne, et le 20 mars 1807, il fut admis au lycée de cette ville, et y reçut de l'abbé Mattei des leçons de contrepoint.

Peu d'organisations musicales ont été moins bien disposées que celle de Rossini pour une soumission passive aux préceptes de l'école. Impatient d'écrire, et guidé par son instinct vers la carrière de compositeur dramatique, il ne comprenait pas l'utilité des exercices qu'on lui faisait faire dans l'art d'écrire d'un style pur et correct, à quatre, cinq ou six parties réelles, sur la gamme ou sur un plain-chant donné. Encore moins pouvait-il se décider à ne faire usage dans ce qu'il écrivait que d'harmonies simples et consonnantes, sans modulations; lui dont le penchant naturel tendait vers ces associations d'accords où toutes les tonalités sont mises en un contact sans cesse variable. Toute la science de Mattei, assurément incontestable, était de peu de ressource pour diriger le génie d'un tel élève. Ce maître n'avait qu'une méthode, et les ressources de son esprit n'étaient pas assez étendues pour la modifier en faveur d'une audacieuse intelligence. Après avoir conduit ses élèves pas à pas dans les variétés de l'art élémentaire désigné sous le nom de *contrepoint simple*, et lorsqu'il se disposait à les introduire dans les combinaisons plus difficiles des canons, des

contrepoints doubles et de la fugue, il lui arriva de leur dire que la connaissance de ce contrepoint simple, objet de leurs études précédentes, n'était suffisante que pour écrire de la musique libre; mais que pour le style ecclésiastique, il était nécessaire de posséder un savoir plus étendu. A ces mots, Rossini s'écria : « Maître! que dites-« vous? quoi; avec ce que j'ai appris jus-« qu'à ce jour, on peut écrire des opéras? « — Sans doute. — C'est assez; je n'en « veux pas savoir davantage; car ce sont « des opéras que je veux faire. » Là, en effet, se bornèrent ses études scolastiques qui lui furent de peu de secours, parce que la négligence et le dégoût y avaient présidé; mais il y suppléa par une étude pratique, plus profitable pour un esprit de sa trempe : elle consistait à mettre en partition des quatuors et des symphonies de Haydn et de Mozart : de celui-ci surtout; car le génie de Mozart, incompris jusqu'alors en Italie, était en merveilleux rapport avec les juvéniles pensées du futur grand artiste. Maintes fois il m'a dit qu'il avait mieux compris les procédés de l'art, dans ce travail facile, qu'il n'aurait pu le faire pendant plusieurs années de l'enseignement de Mattei.

Les premières productions du talent de Rossini avaient été une symphonie à grand orchestre, des quatuors de violon, qu'on a eu le tort de publier contre le vœu de leur auteur, et une cantate intitulée *Il Pianto d'Armonia*, qui fut exécutée à Bologne, le 11 août 1808. Il était alors âgé de seize ans et quelques mois. De retour à Pesaro dans les premiers mois de 1810, il y trouva chez quelques amateurs, particulièrement dans la famille *Perticari*, des protecteurs qui aidèrent ses premiers pas dans une carrière où il devait acquérir une gloire enviée de tous les musiciens de son époque. Ce fut par leurs soins que Rossini obtint un engagement pour écrire son premier opéra. Cet ouvrage fut joué pendant l'automne de 1810 au théâtre *San-Mosè* de Venise, sous le titre de *La Cambiale di matrimonio*. Le succès de cette production fut ce que pouvait être celui d'un petit opéra en un acte écrit par un compositeur de dix-neuf ans encore inexpérimenté. De retour à Bologne, Rossini y attendit l'occasion d'un second essai qu'il fit dans l'automne de 1811, au théâtre *del Corso* de cette ville, dans un opéra bouffe intitulé *l'Equivoquo stravagante*. Malgré le talent de la Marcolini, chargée du rôle principal de cet ouvrage, il ne réussit pas; mais Rossini se releva bientôt à Rome par le *Demetrio e Polibio*, écrit pour le théâtre *Valle*, de Rome, et qui fut joué par Mombelli et ses filles. Là se trouvait un délicieux quatuor où le génie du compositeur se révélait tout entier, et qu'on a depuis lors intercalé dans d'autres ouvrages du même artiste. Dès l'année 1812 l'admirable fécondité du génie de Rossini se manifesta d'une manière non équivoque; car il écrivit pour le carnaval *l'Inganno felice*, au théâtre *San-Mosè*, de Venise; au carême *Ciro in Babilonia*, pour le théâtre *Comunale* de Ferrare; au printemps *la Scala di seta*, pour le théâtre *San-Mosè*, de Venise; à l'automne, *la Pietra del paragone*, pour le théâtre de *la Scala*, à Milan; et dans la même saison, *l'Occasione fa il ladro*, pour Venise. Tout n'était pas bon dans ces cinq opéras écrits en si peu de temps, et dont la fortune ne fut pas égale; à peine a-t-on retenu les titres de *la Scala di seta* et de *l'Occazione fà il ladro*; mais un très-beau trio de *l'Inganno felice*, mais deux airs et surtout un chœur de *Ciro in Babilonia*, dont la délicieuse cantilène est devenue plus tard le thême de la cavatine du Barbier de Séville (*Ecco ridente*); mais la cavatine (*Ecco pietosa tu sei la sola*) et le finale du premier acte de *la Pietra del paragone* ne laissaient plus de doute sur la richesse d'imagination du nouveau *maître*. Dans l'année suivante, *Tancredi*, écrit pour *la Fenice*, de Venise, et *l'Italiana in Algeri*, composé pour le théâtre *San-Bene-*

detto de la même ville, firent saluer leur auteur par l'opinion publique comme le premier des compositeurs dramatiques vivans de l'Italie. Le ton chevaleresque du premier de ces ouvrages; la noble mélancolie du rôle de Tancrède; l'intérêt soutenu pour la première fois d'un bout à l'autre d'un opéra sérieux italien, par une verve continue d'inspiration; une harmonie dont les successions piquantes étaient auparavant ignorées chez les compatriotes de Rossini; enfin une instrumentation dont les formes n'étaient pas moins nouvelles pour eux; tout cela, dis-je, procura à la création de l'artiste un de ces succès d'émotion qui sont les signes certains d'une époque de réelle transformation de l'art. L'abus de certains moyens d'effet, tels que les *crescendo*, les *cabalette*, et de singulières négligences de style et de facture semées çà et là, faisaient mêler, il est vrai, quelques sévères improbations aux élans de l'admiration fanatique des *dilettanti;* mais déjà l'auteur de Tancrède avait compris que les défauts de cette nature n'ont pour censeurs que les habiles, toujours en petit nombre, et que le public n'analyse pas ce qui l'émeut. Ce qu'il voulait, c'était le succès populaire; or, on doit avouer que jamais compositeur ne l'obtint d'une manière aussi complète, dans les beaux temps de sa carrière. En dépit des critiques dont ses innovations étaient l'objet; en dépit des efforts des partisans de l'ancienne école, Rossini n'eut plus de rivaux en Italie après le succès de Tancrède. Venise et Milan, Rome et Naples furent désormais les seules villes qui purent aspirer à l'honneur de l'engager: dès ce moment, il n'écrivit plus que pour leurs théâtres. Milan eut la bonne fortune de le garder pendant toute l'année 1814: il y composa *l'Aureliano in Palmira* et *Il Turco in Italia*, charmante bouffonnerie qui n'a de pendant chez Rossini que *l'Italiana in Algeri*, et qui fut son dernier ouvrage de ce genre. En 1815, il ne produisit que l'*Elisabeth;* mais il l'écrivit pour le théâtre Saint-Charles de Naples, et cette prise de possession de la première scène lyrique de l'Italie lui parut assez importante pour qu'il y donnât tous ses soins. Après cet ouvrage, les années les plus actives de la carrière de Rossini, les plus étonnantes par l'importance des compositions, furent 1816 et 1817: une grande cantate pour le mariage de la duchesse de Berri, et sept opéras, parmi lesquels on remarque *le Barbier de Séville, Otello, Cenerentola* et *la Gazza Ladra*, furent produits dans ce court espace de temps. Chacune de ces œuvres du génie auraient suffi pour faire la réputation d'un compositeur. Le *Barbier de Séville* fut écrit pour Rome: les phases de sa fortune y présentèrent une des circonstances les plus singulières de l'histoire de la musique dramatique. Le sujet du *Barbier de Séville* avait été traité en Russie par Paisiello (*voyez* ce nom), et cet ouvrage, transporté en Italie, y avait trouvé plus de censeurs que d'apologistes. Les Romains, particulièrement, l'avaient mal accueilli. Plus tard, ils se passionnèrent pour cette musique qu'ils avaient dédaignée, et la pensée de lui en opposer une autre sur le même sujet leur parut un sacrilége. *Torwaldo e Dorliska*, faible composition de Rossini qui avait précédé le *Barbier* à Rome, dans la même saison, ne lui donnait d'ailleurs point assez de crédit dans l'esprit des Romains, pour qu'ils ne considérassent pas son entreprise comme une condamnable témérité. Ce fut sous l'influence fâcheuse de ces préventions que fut donnée la première représentation du *Barbier de Séville*. Rossini a toujours pensé que le vieux maître napolitain n'était pas étranger aux dispositions hostiles de la foule compacte de ses ennemis dans cette soirée. Quoi qu'il en soit, l'orage qui avait grondé sourdement pendant tout le premier acte éclata au second, et l'exécution de ce chef-d'œuvre de grâce et d'élégance coquette ne s'acheva qu'au milieu des témoignages les

plus outrageans de l'improbation. Peu accoutumé aux événemens de cette nature, Rossini n'osa point reparaître au piano dans la seconde représentation, et prétexta une indisposition pour s'en dispenser. Caché dans son lit, il attendait avec anxiété le résultat de cette seconde épreuve : tout à coup, un grand bruit se fait entendre sous ses fenêtres; quelques personnes franchissent avec fracas l'escalier qui conduit à sa chambre; saisi de frayeur, Rossini se persuade que les partisans de Paisiello le poursuivent jusque dans sa demeure; mais ce sont les interprètes de sa musique, Garcia, Zamboni, Botticelli, qui viennent lui annoncer que l'ouvrage a été aux nues (*alle stelle*), et que les spectateurs inondent la rue à la lueur des flambeaux, pour lui donner un témoignage non équivoque de leur admiration. Cette prompte péripétie fit naître le plus vif étonnement dans toute l'Italie, et donna plus d'éclat au succès qu'une si belle composition devait obtenir. C'est dans le *Barbier de Séville* que Rossini employa à différentes reprises l'effet du rhythme à temps ternaires d'un mouvement rapide, qu'il avait essayé dans *Il Turco in Italia*, dont il a fait depuis lors un si fréquent usage, et qui ne fut pas une des moindres causes de l'engouement populaire pour sa musique.

De retour à Naples, et après y avoir donné aux *Fiorentini* le petit acte de *la Gazzetta*, il écrivit pour l'automne son admirable partition d'*Otello*, et là trouva autant d'accens pathétiques et passionnés, qu'il avait trouvé d'esprit et de finesse pour *Rosine* et pour *Figaro*. Quel est le musicien, le simple *dilettante*, qui ne se sente encore ému au souvenir de cette musique si pénétrante, des deux premiers actes si remplis d'énergie, du troisième, où le génie du compositeur égale celui de Shakspeare? Une innovation signale aussi cette belle composition : c'est la complète disparition de l'ancien récitatif libre, remplacé par un récitatif accompagné, où l'instrumentation pittoresque donne un caractère plus décidé à chaque situation, une expression plus vive à toutes les passions. Par là, Rossini acheva de faire disparaître la langueur de l'opéra sérieux, que les plus grands compositeurs n'avaient pu éviter avant lui, dans les intervalles qui séparaient leurs plus beaux morceaux. Incessamment préoccupé de l'effet, Rossini y a peut-être trop sacrifié certaines parties de son art; mais on doit avouer que cette préoccupation lui a fait trouver des beautés inconnues avant lui.

Deux mois d'intervalle seulement séparent la première représentation d'*Otello* à Naples, et la mise en scène de *Cenerentola* à Rome. Ce charmant ouvrage n'eut pour interprètes que des chanteurs de second, et même de troisième ordre, et un orchestre détestable : il ne fit point alors l'effet que nous lui avons vu produire plus tard avec les artistes excellens attachés au Théâtre italien de Paris. Au printemps de 1817, *la Gazza ladra* fut donnée à Milan, et fit une profonde impression. Composition où les plus grandes beautés sont mêlées aux défauts les plus choquants, où l'inspiration libre et pure vient s'allier aux formules de convention basées sur les crescendos, les cabalettes, le retour fréquent des rhythmes animés, et le développement progressif de l'effet bruyant, *la Gazza ladra* reçut à la fois l'éloge et le blâme des gens de goût. Si l'on considère attentivement cette partition, on y voit avec évidence que le compositeur y a poussé jusqu'à ses dernières conséquences le système d'effet établi sur la sensation nerveuse, vers lequel il tendait depuis ses premiers essais. Il prouva du reste qu'il ne s'était pas trompé dans le plan qu'il s'était fait pour cet ouvrage sous le rapport du succès, car celui qu'il obtint fut une sorte de délire; mais il dut comprendre qu'il ne lui restait plus qu'à se répéter dans d'autres ouvrages, s'il ne changeait de manière, ou du moins s'il ne modifiait celle de sa dernière partition.

On voit en effet que cette nécessité le préoccupa, car *Armide, Mosè, Ermione, la Donna del lago* et *Maometto II*, qui se succédèrent pendant les années suivantes, présentent des variétés où, malgré le retour de certaines formes habituelles, on découvre une tendance vers la couleur locale et l'expression caractérisée. Ainsi, dans *Armide* c'est la suavité et le ton chevaleresque qui dominent; dans *Mosè*, le sentiment religieux; dans *Ermione*, Rossini cherche la simplicité de la déclamation lyrique; dans *la Donna del lago*, il trouve avec un rare bonheur le caractère romantique et montagnard; dans *Mahomet*, d'heureuses oppositions de vigueur sauvage et l'accent du dévouement patriotique. A l'égard de ses partitions d'*Adelaide di Borgogna* (Rome, 1818), de *Ricciardo e Zoraide* (Naples, même année), d'*Eduardo e Cristina* (Venise, 1819), et de *Matilde di Sabran*, bien qu'elles ne soient pas dépourvues de mérite, et qu'on y trouve de beaux morceaux, le ton y est en général plus vague, et le style y tient plus de la formule que de la pensée. *Bianca e Faliero* n'offre guère qu'un quatuor, morceau délicieux qu'on intercale aujourd'hui dans *la Donna del lago*.

Armide, Mosè, Ricciardo e Zoraide, Ermione, la Donna del lago et *Maometto* furent écrits pour Naples. Depuis 1815, Rossini avait fixé sa résidence principale dans cette ville, parce que le directeur des théâtres (Barbaja) lui avait accordé un engagement annuel de 12,000 francs, sous la condition qu'il écrirait deux opéras chaque année, et dirigerait la mise en scène de quelques anciens ouvrages. Pendant plusieurs années, ce directeur de spectacles eut l'entreprise non-seulement des théâtres de Naples, mais de celui de *la Scala*, à Milan, et de l'Opéra italien de Vienne. Il y faisait entendre ses meilleurs acteurs, et la présence de Rossini était parfois une des conditions de ses marchés. C'est ainsi qu'en 1822, après être devenu l'époux de Mlle Colbran, première cantatrice des théâtres royaux de Naples, le maître alla diriger la musique de l'Opéra de Vienne, où sa *Zelmira*, chantée par sa femme, Mme Ekerlin, Nozzari et David, obtint un brillant succès. Il est remarquable que l'Allemagne méridionale, et surtout Vienne, a montré pour sa musique un enthousiasme véritable, tandis qu'à Berlin elle était l'objet de critiques amères. Après avoir reçu de la famille impériale et de la haute société de la capitale de l'Autriche l'accueil le plus flatteur, Rossini retourna à Naples, puis se rendit à Venise pour y écrire la *Semiramide*, le dernier ouvrage qu'il composa en Italie, et qui porte le cachet d'une nouvelle transformation de son talent. La richesse d'idées neuves, la variété des formes et leur tendance vers l'élévation du style, enfin la nouveauté des combinaisons instrumentales, donnent à cet ouvrage un prix considérable, quoiqu'on puisse y reprendre des longueurs et l'abus du bruit qui, devenu un modèle pour d'autres compositeurs, a été dépassé et nous a conduits aux excès de l'époque actuelle. Trop large pour les oreilles italiennes, au moment où elle fut écrite, *Semiramis* n'eut qu'un succès médiocre à Venise, dans le carnaval de 1823. Blessé d'une indifférence qu'il considérait à juste titre comme une injustice, Rossini quitta sans regret la terre qui l'avait vu naître, pour se rendre à Paris et à Londres, où l'attendait l'enthousiasme le plus exalté. Il y arriva au mois de mai de la même année, et ne s'arrêta que quelques jours à Paris, parce qu'il avait un engagement dans la capitale de l'Angleterre, où il resta cinq mois, occupé de concerts et de leçons dont les produits s'élevèrent à la somme énorme de *deux cent cinquante mille francs*, y compris deux mille livres sterling qui lui furent offertes par une réunion de membres du parlement. Au mois d'octobre il retourna à Paris, où l'appelaient des arrangements faits avec le ministre de la mai-

son du roi, pour la direction de la musique du Théâtre italien.

En Italie les jouissances d'un compositeur dramatique sont peut-être plus vives qu'à Paris, parce que l'admiration s'y exprime d'une manière plus expansive : mais les disgrâces y sont plus poignantes, parce que l'improbation n'y a pas de retenue. L'habitude qui s'y est conservée de livrer au public la personne même de l'artiste, en le faisant asseoir dans l'orchestre pendant les premières représentations de l'opéra nouveau, porte atteinte à sa dignité si son ouvrage est défavorablement accueilli ; car c'est à lui-même que s'adressent les sifflets et les brocards. En France, quelle que soit la mauvaise fortune d'une œuvre dramatique, elle seule est compromise, et son auteur est toujours respecté. Bien que le succès y soit moins enivrant, au fond il satisfait davantage, parce qu'il est décerné d'une manière plus noble et plus intelligente. Il est donc permis d'affirmer que le temps où Rossini a joui de sa gloire la plus pure, la plus complète, est celui du long séjour qu'il a fait à Paris. Il avait fallu beaucoup de temps pour que sa renommée s'établît, parce que les diverses administrations qui s'étaient succédé au théâtre italien depuis 1813, époque du succès de *Trancredi* à Venise, semblaient avoir pris à tâche de laisser ses beaux ouvrages dans l'oubli. Médiocrement exécutés, ses opéras de *l'Inganno fortunato* et de *l'Italiana in Algeri* étaient les seuls qu'on y eût entendus, et n'y avaient pas réussi. Ce fut Garcia qui, à la fin de 1819, fit enfin connaître Rossini pour ce qu'il était, en faisant mettre en scène *le Barbier de Séville*. Peu s'en fallut pourtant que le sort de ce charmant ouvrage ne fût au théâtre de la rue de Louvois ce qu'il avait été au théâtre *Argentina* de Rome ; car il ne manquait pas à Paris d'admirateurs de Paisiello qui trouvaient fort irrévérent qu'un jeune musicien osât refaire l'ouvrage d'un tel maître. D'ailleurs, assez médiocrement chanté par Mme Ronzi-Debegnis, le rôle de *Rosine* n'avait pas répondu à la réputation de l'opéra : il y eut donc, sinon une chute décidée, au moins un succès incertain. Ce ne fut qu'après un infructueux essai de la reprise du *Barbier* de Paisiello, et lorsque Mme Mainvielle-Fodor se fut chargée du rôle principal de femme, que la musique du maître de Pesaro fut goûtée, et qu'on en comprit tout le charme. Alors, chaque représentation augmenta l'engouement du public et sembla transformer les spectateurs, comme le maître avait transformé la musique. *Le Turc en Italie, la Gazza ladra, Tancredi, Otello, Cenerentola,* vinrent tour à tour augmenter l'enthousiasme et le rendre général. Des éditions multipliées des partitions et des morceaux détachés de ces opéras ; des arrangemens de ces morceaux pour tous les instrumens, pour les corps de musique militaire et pour les orchestres de danse, complétèrent la métamorphose du goût français. Au milieu de ces circonstances, Rossini vint se fixer à Paris et recueillir les plus doux fruits de ses travaux. Accueilli, fêté, exalté, entouré d'égards et de distinctions, il dut grandir alors à ses propres yeux. S'il manqua quelque chose à sa haute fortune, ce fut peut-être la dignité necessaire pour en jouir : ses habitudes précédentes ne l'y avaient pas préparé. Dans sa jeunesse Rossini, homme de plaisir, peu retenu dans ses penchants, avait pris un certain cynisme de liberté dans le langage et dans les actions qui pouvait être de bon aloi par delà les monts, mais qui n'était point de mise à Paris. Doué de l'esprit le plus vif, le plus brillant, et de plus imbu de la fausse opinion que rien ne saurait être sérieux chez les Français, il se persuada que le rôle par excellence y devait être celui de mystificateur, et ce fut celui qu'il adopta. Nul ne pouvait le remplir avec plus d'avantages ; mais il ne convenait à personne moins qu'à l'auteur de *Semiramis* et d'*Otello*. D'ailleurs, il s'était trompé. Sous une apparence de fri-

volité, les Français sont peut-être le peuple le plus sérieux du continent, et certainement c'est celui qui a le sentiment le plus délicat des convenances et de la dignité sociale. L'erreur de Rossini ne diminua pas l'admiration pour son génie, mais elle porta peut-être quelque atteinte à sa considération personnelle. Un autre travers de son esprit, d'ailleurs si remarquable, fut d'affecter une sorte de mépris pour son art, affligeant chez un grand artiste, et pour sa propre gloire une indifférence heureusement peu sincère. Cette indifférence apparente eut longtemps beau jeu, parce qu'il ne se présentait pas de rival redoutable : elle se démentit un peu après les succès de Meyerbeer et de Bellini.

Les engagemens de Rossini envers le ministère de la maison du roi lui imposaient l'obligation d'écrire pour le théâtre italien et pour l'opéra français ; mais la faveur dont il jouissait près de M. le vicomte de Larochefoucault, chargé de l'administration des beaux-arts, fit faire beaucoup de concessions à sa paresse. Le premier ouvrage qu'il composa à Paris fut un opéra de circonstance pour le sacre de Charles X, intitulé : *Il Viaggio a Reims*. L'exécution de ce petit opéra fut confiée à une réunion bien rare de chanteurs, car on y remarquait Mmes Pasta, Mombelli, Cinti (depuis lors Mme Damoreau), et MM. Zuchelli, Donzelli, Bordogni, Pellegrini et Levasseur. L'année suivante (1826) Rossini arrangea son *Maometto* pour le grand Opéra, et le fit jouer sous le titre du *Siége de Corinthe*. Une partie de l'ancienne partition disparut dans ce travail, et fut remplacée par des morceaux nouveaux, au nombre desquels est le bel air composé pour Mme Damoreau, et la scène admirable de la bénédiction des drapeaux, au troisième acte. Le succès de cet arrangement d'un ancien ouvrage décida Rossini à faire un travail semblable pour son *Mosè :* mais ici la part de la musique nouvelle qu'il fallait écrire devint plus considérable : un premier acte presque entièrement nouveau, les airs de danse et le superbe finale du troisième : enfin un air avec chœur de la plus grande beauté au quatrième, telle fut la part de travail de Rossini dans cet arrangement qui obtint à juste titre le plus beau succès, en 1827. Un an après il donna *le Comte Ory*, élégante et gracieuse partition dans laquelle Rossini fit entrer un grand morceau de son opéra italien, *Il Viaggio a Reims*, et quelques autres fragmens, mais dont la plus grande partie était composée de musique nouvelle.

Cependant les artistes attendaient depuis longtemps un grand opéra de l'auteur d'*Otello*, et désiraient pour sa gloire qu'il ne tardât pas plus longtemps à remplir sa promesse : il y satisfit enfin par *Guillaume Tell*, qui fut représenté à l'Opéra dans le mois d'août 1829. Le génie du grand artiste y avait subi une dernière et complète transformation. Devenu compositeur français par l'intelligence fine et profonde de l'action dramatique, par le sentiment des convenances et par une excellente déclamation dans le récitatif, il avait conservé tout son feu, toute son élégance, toute son abondance italienne de motifs heureux, et avait acquis plus de fini dans les détails, plus d'habileté dans la facture, plus de ces qualités enfin dont l'ensemble compose ce qu'on appelle *le style*. Le succès ne fut pas douteux pour les connaisseurs : ils proclamèrent unanimement la nouvelle partition de Rossini comme son plus bel ouvrage, et comme un de ses plus beaux titres de gloire. Malheureusement le livret est mal fait, dénué d'intérêt, et abonde en contresens. Le public français, bien que sensible à la musique, n'a pas le don de faire abstraction de son intelligence pour se livrer au seul plaisir d'entendre de belles mélodies : l'absence de bon sens dans une pièce le décourage et nuit au plaisir que le compositeur lui fait éprouver. De là la courte durée des succès de

Guillaume Tell à la scène, tandis que les morceaux de cette œuvre sublime se trouvaient sur tous les pianos et se faisaient entendre dans tous les concerts. Toutefois, lorsque cet opéra fut repris à Paris pour le chanteur Duprez, il excita l'admiration générale, et obtint un succès plus populaire que dans sa nouveauté : succès tardif néanmoins, et qui n'a point fait oublier à Rossini sa résolution de ne plus écrire pour la scène française. Le lendemain de la première représentation de *Guillaume Tell,* l'auteur de cette belle partition jeta sa plume pour ne plus la reprendre. A trente-sept ans il se considéra comme parvenu au terme de sa carrière, disant à ses amis, qui le pressaient d'y rentrer : « Un succès de plus n'ajouterait rien à « ma renommée; une chute pourrait y « porter atteinte; je n'ai pas besoin de « l'un, et je ne veux pas m'exposer à « l'autre. » Ce langage, qui a trouvé ses apologistes, nous apprend qu'en recevant un si beau génie de la nature, Rossini n'y sut pas allier l'amour de l'art : sentiment pur et noble qui fait cultiver l'art pour lui-même, et qui console l'artiste de ses disgrâces. En colorant son dépit contre la France d'une excuse plus spécieuse que solide, Rossini oubliait d'ailleurs que ce dépit était une injustice : car il déclamait contre le mauvais goût des Français au moment même où, délaissé dans son pays et méconnu dans la plus grande partie de l'Allemagne, il ne trouvait que cette nation demeurée fidèle à sa gloire. S'il y eût pensé plus mûrement, il aurait compris que lorsque les chants auront cessé pour lui dans le monde entier, un seul écho résonnera des sons de sa lyre : ce sera celui de la France, d'où s'exhaleront encore les cantilènes de *Guillaume Tell.*

La place de directeur du Théâtre italien qu'on avait donnée à Rossini lorsqu'il arriva à Paris, ne convenait point à sa paresse. Jamais administration dramatique ne se montra moins active, moins habile que la sienne. La situation de ce théâtre était prospère lorsqu'il y entra : deux années lui suffirent pour le conduire à deux doigts de sa perte; car la plupart des bons acteurs s'étaient éloignés et le répertoire était usé, sans que le directeur se fût occupé de remplacer les uns et de renouveler l'autre. Malgré ses préventions aveugles pour Rossini, M. de Larochefoucault finit par comprendre qu'un homme de ce caractère était le moins capable de conduire une administration, et de concert avec lui il le nomma intendant général de la musique du roi et *inspecteur général du chant en France;* sinécures grotesques qui ne lui imposaient d'autre obligation que celle de recevoir un traitement annuel de vingt mille francs, et d'être pensionné si, par des circonstances imprévues, *ses fonctions* venaient à cesser. Ces arrangemens, si favorables au compositeur, avaient pour but de l'obliger à écrire pour l'Opéra; mais ils lui laissaient la propriété de ses ouvrages, et ne diminuaient nullement le produit qu'il devait en tirer. Si les choses fussent demeurées en cet état, Rossini aurait fait succéder à *Guillaume Tell* cinq ou six opéras; mais la révolution, qui précipita du trône Charles X et sa dynastie, au mois de juillet 1830, rompit les liens qui attachaient l'artiste au monarque, et le rendit à sa paresse, en le privant de son traitement. Dès lors une discussion s'éleva pour la pension de six mille francs réclamée par Rossini. La révolution de juillet, disait-il, était certainement le moins prévu des événemens qui devaient faire cesser ses fonctions : il demandait donc le dédommagement stipulé pour ce cas. De leur côté, les commissaires de la liquidation de la liste civile prétendaient assimiler son sort à celui des autres serviteurs de l'ancien roi qui, privés de leurs emplois, avaient aussi perdu tous leurs droits; mais le malin artiste avait obtenu, comme un titre d'honneur, que l'acte de ses engagemens avec la cour fût signé par le roi

lui-même, et par là avait rendu personnelles les obligations de Charles X envers lui : cette habile manœuvre lui valut le gain de son procès.

Pendant les cinq ou six années que durèrent les contestations à ce sujet, Rossini avait continué de résider à Paris. Par son influence, deux de ses amis avaient obtenu le privilége de l'Opéra italien ; ils l'avaient admis au partage des bénéfices considérables de cette entreprise, sous la seule condition de donner quelques soins au choix des opéras et des chanteurs, et d'assister aux dernières répétitions des ouvrages nouveaux. Depuis cette association, où tout était profit pour lui, Rossini s'était retiré dans un misérable logement situé dans les combles du Théâtre italien. C'était là qu'allaient le trouver les premiers personnages du pays, et qu'il les faisait souvent attendre longtemps dans son antichambre ; c'était pour aller le visiter dans ce chenil que l'ex-empereur du Brésil, don Pedro, montait les degrés d'une sorte d'échelle placée dans une profonde obscurité. Rossini s'excusait d'une situation si peu faite pour un artiste tel que lui, sous le prétexte de la perte de ses revenus, et de la nécessité de vivre avec économie. Personne n'était dupe de cette comédie, car tout le monde savait que la riche dot de sa femme, les sommes considérables qu'il avait rapportées d'Angleterre, le produit des représentations de ses ouvrages à l'Opéra, la vente de ses partitions et les affaires excellentes où ses amis MM. Rotschild et Aguado l'avaient admis, lui avaient constitué une fortune opulente. Il vivait dans un grenier à Paris ; mais à Bologne il avait un palais où étaient rassemblés des objets d'art, de belles porcelaines et la somptueuse argenterie de l'ancien ambassadeur Mareschalchi. En 1836 il retourna en Italie, dans le dessein d'y faire un voyage seulement, et de visiter ses propriétés ; mais son séjour s'y prolongea, et l'incendie du Théâtre italien, où périt un de ses associés, le décida à s'y fixer. Tour à tour vivant à Milan et à Bologne, il y présente le triste spectacle d'un homme, favorisé de tous les biens de la nature et de la fortune, dévoré par l'ennui, et mécontent de lui et des autres. L'organisation la plus merveilleuse, les circonstances les plus favorables, l'une des plus belles et des plus universelles renommées qu'il y ait au monde, n'ont pu le satisfaire. Pour jouir de tout cela, il ne lui manque qu'une chose, mais une chose essentielle sans laquelle ce monde n'a rien de vrai : la foi ! la foi dans l'art, dans les sentimens du cœur, dans la réalité du but de la vie en dehors des jouissances matérielles, et dans l'avenir ! la foi, sans laquelle notre existence n'a point de but et n'est qu'une odieuse déception ! L'esprit de Rossini est certainement un des plus éminens de son époque. Sans éducation première, sans avoir rien appris, il a de tout une connaissance suffisante. Un mot suffit à son intelligence prodigieuse pour pénétrer le mystère des choses les plus abstraites ; mais il s'arrête toujours à ce premier aperçu, parce que les objets les plus sérieux des études humaines n'ont à ses yeux qu'une valeur de curiosité. Sa philosophie n'est pas seulement celle du doute, c'est celle de la négation : philosophie déplorable qui creuse un abîme autour de l'homme, et l'isole sans appui ! Dans l'effervescence de la jeunesse, les résultats de ce système funeste ne se font pas apercevoir ; mais à cinquante ans (et Rossini a cet âge) il n'enfante que le dégoût.

Comme tous les hommes de génie, Rossini a exercé une active influence sur l'art de son temps. Cette influence ne se fait pas seulement apercevoir dans le nombre de ses imitateurs, mais dans la transformation complète de l'organisation musicale de sa nation. La mélodie, divinisée par les Italiens, avait pour eux tant d'importance à la scène, qu'ils n'admettaient l'harmonie qu'à la condition qu'elle n'en fût que le simple accompagnement.

Il fallait que cette harmonie fût naturelle, que les dissonances y fussent rares ainsi que les transitions ; enfin, le goût passionné des Italiens pour le chant imposait aux instrumens l'obligation de le soutenir sans le couvrir, et ne permettait qu'ils attirassent vers eux l'attention de l'oreille que dans les morceaux syllabiques de l'espèce désignée sous le nom de *note et parole*. La musique douce ou pathétique avait seule le privilége de plaire aux oreilles ultramontaines ; le bruit, les cris de notre opéra français leur étaient antipathiques. C'était dans ces conditions que tous les maîtres avaient écrit pour les théâtres d'Italie jusqu'au temps de Simon, Mayr et de Paër ; quelque dures qu'elles puissent paraître aux compositeurs de nos jours, qui sans doute y verraient la dégradation de leur génie, elles n'avaient point empêché Scarlatti, Leo, Pergolèse, Jomelli, Majo, Piccinni, Sacchini, Cimarosa, Guglielmi, Paisiello, de s'élever jusqu'aux beautés les plus sublimes de l'expression dramatique, chacun d'eux ajoutant quelque forme, trouvant quelque combinaison nouvelle, et surtout inventant des mélodies dont notre siècle est plus avare. Telle était la situation de la musique de théâtre et du goût de la population en Italie à l'aurore de la carrière dramatique de Rossini. On ne peut nier qu'un jeune compositeur se trouvait alors dans l'alternative ou de recommencer ce qui avait été déjà fait, ou de transformer l'art et les penchants de la nation. C'est pour cette œuvre dernière que Rossini avait été mis au monde ; mais le miracle de la transformation fut si complet, qu'il surpassa tout ce qu'on pouvait attendre d'un seul homme. Qui aurait pu croire en effet que moins de quinze ans lui suffiraient pour amener ses compatriotes à aimer une harmonie hérissée de dissonances et sans cesse modulant ? à partager leur attention entre le chant et une instrumentation compliquée ? et enfin à se passionner pour le bruit jusqu'à ne plus se contenter de l'orchestre le plus considérable, et vouloir sur la scène la bande militaire, les tambours et la grosse caisse ? Voilà pourtant où en vint toute l'Italie dans l'espace écoulé depuis *Demetrio e Polibio* jusqu'à *la Donna del lago* et *Semiramide*, c'est-à-dire, depuis 1812 jusqu'en 1823. Une seule chose restait à faire : c'était d'abandonner le chant pour les cris ; mais cette gloire ne devait pas être celle de Rossini : elle était réservée à ses successeurs. Homme de goût et chanteur habile, il s'indigne aujourd'hui de leur ouvrage, et ne voit pas que ses innovations devaient conduire à ce résultat. A des effets bruyans devaient succéder un bruit plus intense, et l'excès devait arriver à ce point que l'art du chant ne résidât plus que dans l'énergie des poumons. Sans le remarquer, Rossini se trouve aujourd'hui dans la situation où étaient dans sa jeunesse les anciens maîtres qui se rencontrèrent sur sa route : il riait de leur blâme ; et lui-même blâme à son tour. Mais entre lui et ceux qui lui ont succédé, il y a toute la distance qui sépare l'homme de génie de la foule des imitateurs et des exagérateurs. Un seul entre ceux-ci (Bellini) avait trouvé quelque nouveauté dans la combinaison des deux systèmes dramatiques de la France et de l'Italie ; mais il avait peu d'idées, peu de variété dans les formes, et non-seulement ne connaissait pas le mécanisme de l'art d'écrire, mais n'en avait que médiocrement l'instinct. Il y avait loin de là à l'organisation si riche du maître de Pésaro. Rossini a dit souvent à ses amis que la musique d'église serait plus tard l'objet de ses travaux, et qu'il espérait s'y montrer sous un aspect nouveau, digne de l'éloge des connaisseurs. Il est certain qu'il en a fait un premier essai dans un *Stabat* dont il paraissait satisfait ; mais il n'a point fait entendre cet ouvrage.

Dans ce qui précède, j'ai cité le plus grand nombre des ouvrages de ce grand artiste ; mais je crois devoir en donner ici

la liste complète, rangée dans l'ordre chronologique, pour l'explication du développement du talent et du système de cet homme extraordinaire. Cette liste est composée des productions suivantes : 1° *Il Pianto d' armonia*, grande cantate exécutée en 1808 dans le lycée de Bologne. 2° Symphonie à grand orchestre, 1809. 3° Quatuors pour 2 violons, alto et basse, *ibid*. 4° *La Cambiale di matrimonia*, au théâtre *San-Mosè*, de Venise, 1810. 5° *L'Equivoco stravagente*, en un acte, au théâtre *del Corso*, à Bologne, automne de 1811. 6° *Didone abbandonata*, cantate composée pour Esther Mombelli, en 1811. 7° *Demetrio e Polibio*, au théâtre *Valle* de Rome, 1811. 8° *L'Inganno felice*, en un acte, au théâtre *San-Mosè* de Venise, carnaval de 1812. 9° *Ciro in Babilonia*, opéra sérieux en deux actes, au théâtre Communal de Ferrare, carême de 1812. 10° *La Scala di seta*, en un acte, au théâtre *San-Mosè* de Venise, printemps de 1812. 11° *La Pietra del paragone*, en deux actes, au théâtre de *la Scala* de Milan, automne de 1812. 12° *L'occasione fà il ladro*, en un acte, à Venise, *idem*. 13° *Il Figlio per azzardo*, au même théâtre, carnaval de 1813. 14° *Tancredi*, opéra sérieux, à *la Fenice* de Venise, *idem*. 15° *L'Italiana in Algeri*, au théâtre *San-Benedetto* de Venise, été de 1813. 16° *L'Aureliano in Palmira*, à *la Scala* de Milan, carnaval de 1814. 17° *Egle e Irene*, cantate inédite, composée pour une dame de Milan. 18° *Il Turco in Italia*, opéra bouffe, en deux actes, à *la Scala* de Milan, automne de 1814. 19° *Elisabetta*, opéra sérieux, au théâtre Saint-Charles de Naples, automne de 1815. 20° *Torwaldo e Dorliska*, en deux actes, au théâtre *Valle* de Rome, carnaval de 1816. 21° *Il Barbiere di Siviglia*, au théâtre *Argentina* de Rome, *idem*. 22° *La Gazzetta*, en un acte, au théâtre des *Fiorentini* à Naples, dans l'été de 1816. 23° *Otello*, au théâtre *del Fondo*, à Naples, dans l'automne de 1816. 24° *Teti e Peleo*, grande cantate, au théâtre *del Fondo*, en 1816. 25° *Cenerentola*, au théâtre *Valle*, à Rome, dans le carnaval 1817. 26° *La Gazza ladra*, à *la Scala* de Milan, printemps de 1817. 27° *Armida*, opéra semi-seria, à Saint-Charles de Naples, automne de 1817. 28° *Adelaide di Borgogna*, au théâtre *Argentina* de Rome, carnaval de 1818. 29° *Mosè*, opéra sérieux, à Saint-Charles de Naples, carême de 1818. 30° *Ricciardo e Zoraide*, idem, automne de 1818. 31° *Ermione*, opéra sérieux, *idem*, carême de 1819. 32° *Eduardo e Cristina*, au théâtre *San-Benedetto*, à Venise, printemps de 1819. 33° *La Donna del lago*, à Saint-Charles de Naples, automne de 1819. 34° Cantate pour la fête du roi de Naples, au théâtre Saint-Charles, en 1819. 35° *Bianca e Faliero*, à *la Scala* de Milan, carnaval de 1820. 36° *Maometto II*, à Saint-Charles de Naples, *idem*. 37° Cantate pour l'empereur d'Autriche, au même théâtre, en 1820. 38° *Matilde di Sabran*, au théâtre *Apollo* de Rome, carnaval de 1821. 39° *La Riconoscenza*, cantate pour une représentation au bénéfice de Rossini, au théâtre Saint-Charles, en 1821. 40° *Zelmira*, au théâtre Saint-Charles, carnaval de 1822. 41° *Il vero omaggio*, cantate chantée pendant le congrès de Vérone, au théâtre des *Filarmonici*. 42° *Semiramide*, à *la Fenice* de Venise, carnaval de 1823. 44° *Sigismundo*. J'ignore où a été représenté cet ouvrage, qui est je crois la plus mauvaise partition de Rossini. A l'exception d'un air assez passable, ce n'est qu'un misérable pillage de motifs pris dans tous les autres opéras du même maître et mal cousus, sans soin, et sans respect pour l'art et pour soi-même. Si je ne me trompe, cette partition doit être celle qui fut la cause d'une aventure scandaleuse, à Venise. Peu de jours avant la première représentation, l'entrepreneur du théâtre adressait des excuses à Rossini pour lui avoir donné un fort mauvais

livret à mettre en musique : *Consolez-vous,* lui dit en riant le compositeur; *je m'en suis aperçu, et j'ai fait ma musique plus mauvaise encore*. Persuadé que ce propos n'était qu'une plaisanterie du maître, l'entrepreneur ne s'en mit pas en peine; cependant rien n'était plus vrai. Aux approches de la représentation, l'inquiétude s'empara de Rossini, non pour le sort d'une rapsodie que lui-même méprisait, mais pour l'échec qu'elle pouvait porter à sa réputation. Le temps lui manquait pour composer d'autre musique, il imagina un moyen qui lui parut fort ingénieux pour empêcher celle qui existait d'être entendue. Dès les premières mesures de l'ouverture, les violons se mirent à frapper de leur archet sur le garde-vue en fer-blanc qui cachait la lumière de leur bougie. Ce manége, qui recommençait à toutes les phrases, fit d'abord murmurer le public; mais lorsqu'il s'aperçut que l'effet bizarre n'était qu'une mystification dont le parterre était victime, son indignation ne connut plus de bornes. Rossini insulté par le public s'enfuit de l'orchestre en toute hâte; les banquettes furent arrachées; on s'en servit pour casser les lustres, après quoi la salle fut évacuée sans qu'on eût entendu la pièce. Ainsi se trouva réalisé le plan de Rossini. Bien des anecdotes ont couru sur les folies de sa jeunesse; je me suis abstenu d'en parler, parce qu'elles ne me paraissent pas démontrées; mais pour celle-ci, je la tiens de lui-même. 44° *Il Viaggio a Reims,* au théâtre italien de Paris, dans l'été de 1825. 45° *Le Siége de Corinthe,* à l'Opéra, dans le mois d'octobre 1826. 46° *Moïse,* au même théâtre, en 1827. 47° *Le Comte Ory,* au même théâtre, en 1828. 48° *Guillaume Tell,* au même théâtre, en 1829.

Outre ces opéras, Rossini a composé une messe qui a été exécutée dans une campagne, près de Paris, en 1832, et un grand *Stabat mater* avec orchestre, qui est encore inédit. Enfin, on lui doit un recueil de douze mélodies charmantes à une et deux voix, sous le titre de : *Soirées musicales*.

Les rois des Français et des Belges ont décoré Rossini des ordres de la Légion d'honneur et de Léopold.

ROSSINO (JEAN-FRANÇOIS), religieux cordelier du couvent de Rome, vécut dans les dernières années du dix-huitième siècle. On a de lui un traité des élémens de la musique intitulé : *Grammatica melodiale,* Rome, Lazzarini, 1793, in-4°. MM. Lichtenthal et Charles-Ferdinand Becker se sont trompés en plaçant cet écrit parmi les traités de mélodie.

ROSSUS (PIERRE-JÉROME), organiste à Worms, au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa composition : *IV Missæ octo vocum,* Francfort-sur-le-Mein, 1614, in-4°.

ROSSWICK (MICHEL), maître d'école, et probablement moine d'un couvent de la Saxe, vécut dans les premières années du seizième siècle. Il a publié un abrégé de plusieurs traités de musique, à l'usage des écoles primaires, sous ce titre : *Compendiaria musicæ editio, cuncta quæ ad practicam attineat, mira quadam brevitate complectens,* Lipsiæ, 1516. La deuxième édition a été imprimée à Leipsick, en 1520, in-4° de 30 pages. La date de 1519 indiquée par Forkel, dans sa Littérature générale de la musique (p. 277), est une erreur.

ROST (NICOLAS), né à Weimar vers le milieu du seizième siècle, fut d'abord musicien de ville dans le lieu de sa naissance, puis à Altenbourg, et entra en 1580 au service de l'électeur Palatin, à Heidelberg. Vers la fin de sa vie, il était pasteur à Cosmeuz, près d'Altenbourg. On a imprimé de sa composition : 1° Trente chansons allemandes religieuses et mondaines, à 4, 5 et 6 voix, Francfort, 1583. 2° Trente nouvelles gaillardes agréables, avec des textes amusans, à 4 voix, Jéna, 1594, in-4°. La deuxième partie de ce recueil a été publiée à Alten-

bourg, en 1595. 3° *Cantiones selectissimæ,* recueil composé de dix-sept motets latins, à 6 et à 8 voix. Gera, 1614.

ROST (FRÉDÉRIC-GUILLAUME-EHRENFRIED), magister et professeur de philosophie, né à Bautzen, le 11 avril 1768, fut d'abord recteur à Plauen, puis recteur de l'école Saint-Thomas de Leipsick. Il est mort dans cette position, le 12 février 1835, à l'âge de soixante-sept ans. Au nombre des dissertations qu'il a publiées, on en trouve une qui a pour titre : *De insigni utilitate ex artis musicæ studio in puerorum educationem redundante,* Leipsick, 1800, in-4° de 20 pages. Le sujet de ce morceau philosophique est plein d'intérêt ; mais j'ignore comment l'auteur l'a traité. On a aussi de ce savant d'autres bonnes dissertations intitulées : 1° *Solemnia anni vertentis in ludo Thomano pridie calend. Januar. A. C. MDCCCV. Oratione latina celebranda. Inest : Oratio ad renovandum Sethi Calvisii memoriam,* Leipsick, 1805, in-4° de 24 pages. Ce discours est à consulter pour l'histoire des travaux importans de Calwitz dans la musique. 2° *De necessitudine quæ litterarum studiis cum arte musica intercedit. Oratio ad inaugurandum scholæ cantorum, die XXX April. A. Chr.* 1800 *recitata,* Leipsick, Klaubarth, in-8° de 35 pages. Ce discours a été prononcé pour l'installation du *cantor* Jean-Godefroi Schicht. Rost a aussi publié une très-bonne biographie de George Rhaw, dans son écrit intitulé : *Was hat die Leipziger Thomasschüle für die Reformation gethan?* (Qu'a fait l'école Saint-Thomas de Leipsick pour la réformation?), Leipsick, 1817, in-4° de 66 pages. La vie de Rhaw se trouve pages 10 à 24, et l'on trouve, pages 44 à 60, la notice des écrits qu'il a publiés comme auteur ou comme éditeur.

ROTA (ANTOINE), luthiste et virtuose sur le cornet à bouquin, né à Padoue, dans les dernières années du quinzième siècle, acquit une fortune considérable par ses talens. Il mourut à Padoue en 1548. On connaît sous son nom un recueil de pièces de luth intitulé : *Intabulatura del Lauto, ossia ricercari, motetti, balli, madrigali e canzoni francesi,* Venise, 1546, in-4°.

ROTA (ANDRÉ), né à Bologne, vers 1540, fut un des meilleurs compositeurs de son temps. Les ouvrages connus sous son nom sont : 1° *Madrigali a cinque voci, lib.* 1, Venise, 1579, in-4°. 2° *Idem,* second livre, *ibid.,* 1579, in-4°. 3° *Motetti a* 5, 6, 7 *voci, lib.* 1, Venise, Gardane, in-4°. 4° *Il primo libro di madrigali a 4 voci,* ibid., 1592, in-4°. 5° *Motetti a* 5, 6, 7, 8 *e* 10 *voci, lib.* 2, ibid., 1595, in-4°. 6° *Messe a* 4, 5 *e* 6 *voci, lib.* 1, ibid., 1595, in-4°.

ROTENBACHER (ÉRASME), co-recteur du collége de Saint-Égide, à Nuremberg, vers le milieu du seizième siècle, a publié de sa composition des chansons à deux voix intitulées : 1° *Diphona amœna et florida,* Nuremberg, 1549, in-4°. 2° *Bergkreyen auf zwo Stimmen componirt,* etc. (Chansons à deux voix, suivies de quelques petits airs français choisis avec soin, pour être agréable à ceux qui aiment la noble musique), Nuremberg, 1551, in-4° oblong.

ROTENBURGER (CONRAD), célèbre facteur d'orgues du quinzième siècle, était fils d'un boulanger, et naquit à Nuremberg en 1443. Il mourut dans cette ville en 1508, à l'âge de soixante-cinq ans. En 1477 il construisit le grand orgue des Récollets de Nuremberg, et vers la même année il fit le grand orgue de Bamberg, qu'il augmenta en 1493 de quelques touches au clavier, et de plusieurs soufflets. On trouve quelques renseignemens sur ces instrumens dans le *Syntagma musicum* de Prætorius (tome 2, page 111).

ROTH (CHRÉTIEN), organiste à Leitmeritz, en Saxe, au commencement du dix-septième siècle, a publié un recueil de soixante-quatorze courantes à quatre et cinq parties, Dresde, 1624, in-4°.

ROTH (GUILLAUME-AUGUSTE-TRAUGOTT), né près d'Erfurt en 1720, apprit les élémens de la musique dans cette ville, sous la direction d'Adlung, et reçut de Walther des leçons de clavecin, à Weimar. En 1754, il se rendit à Berlin et s'y fixa en qualité de professeur de musique. Il a publié un recueil de chansons de sa composition, à Berlin, en 1757.

ROTH (JOSEPH), facteur d'orgues estimé, vivait à Prague dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. En 1784, il a construit un positif dans l'église paroissiale de Strahow. Ses pianos avaient de la réputation en Bohême en 1796, époque où il vivait encore.

ROTH (GEORGE-MICHEL), professeur et pro-recteur du collége de Francfort-sur-le-Mein, naquit dans cette ville le 12 février 1769, et y mourut le 3 janvier 1817. Au nombre de ses ouvrages on en remarque un qui a pour titre : *Ueber die bisherige Ummœglichkeit einer Philosophie des Bildes, der Musik und der Sprache* (Sur l'impossibilité jusqu'à ce moment d'une philosophie de la peinture, de la musique et du langage), Gœttingue, Dietrich. 1796, 95 pages in-8°.

ROTHE (JEAN-CHRISTOPHE), né en 1653, à Rosswein, en Misnie, apprit les élémens de la musique sous la direction de son père, qui était *cantor* dans ce lieu. Admis d'abord comme violoniste dans la musique du duc de Saxe-Cobourg, il quitta bientôt cette position pour entrer, en 1693, au service du prince de Schwarzbourg. Il mourut en 1722, laissant en manuscrit de grandes compositions pour l'église, telles que des Passions, musique de Pâques, etc.

ROTHFISCHER (PAUL), violoniste au service du prince de Nassau-Weilbourg, naquit en 1746 à Altmannstein, en Bavière. Après avoir fait ses études au monastère de Wettenbourg, et au collége de Saint-Éméran, à Ratisbonne, il voyagea et entra, en 1780, au service du prince de Nassau. Il a laissé en manuscrit plusieurs concertos pour le violon.

ROTONDI D'ARAILZA, guitariste, fixé à Vienne, y a publié depuis environ quinze ans beaucoup de compositions pour son instrument, consistant en duos, trios, quatuors, variations et fantaisies.

ROTT (JOSEPH), facteur d'orgues et de pianos à Prague, vers 1810, était élève de Reis. Ses instrumens ont de la réputation en Bohême.

ROUCOURT (JEAN-BAPTISTE), né à Bruxelles, le 28 octobre 1780, reçut les premières leçons de musique de Van Helmont, maître de chapelle de l'église SS. Michel et Gudule, puis se rendit à Paris, où il fut admis comme élève de l'école de chant du Conservatoire, au mois de février 1802. Sorti l'année suivante de cette école, il devint élève de Fiocchi, et se livra lui-même à l'enseignement. De retour à Bruxelles en 1812, il y a été longtemps le seul maître de chant en réputation. Ayant conçu le plan d'une école publique de musique, il ouvrit d'abord à ses risqûes et périls cette institution qui fut régularisée en 1823, reçut un subside du gouvernement et prit le nom d'*École royale de musique*. M. Roucourt en fut nommé le directeur. La révolution de 1830 ayant fait fermer cette école, et un Conservatoire ayant été institué à Bruxelles en 1832 sur des proportions plus vastes, M. Roucourt y a été nommé professeur honoraire. Cet artiste a publié : 1° Six romances avec accompagnement de piano, Paris, Pleyel. 2° Plusieurs autres romances détachées. 3° *Essai sur la théorie du chant*, Bruxelles, Weissembruch, 1820, in-8° de 110 pages.

ROUGEON-BEAUCLAIR (ANTOINE-LOUIS), guitariste, amateur et compositeur, fut employé de l'adminiseration des postes, à Paris, depuis 1802 jusqu'en 1829, époque de sa mort. Ses principaux ouvrages sont : 1° Trois trios pour deux guitares et violon, op. 3, Paris, Naderman. 2° Trois duos pour deux guitares, op. 2, Paris, Momigny. 3° Trois grands duos pour guitare et violon, op. 7, Paris,

Beaucé. 4° Sonates pour guitare seule, op. 4 et 8, Paris, Leduc, Lemoine. 5° Beaucoup de thèmes variés.

ROUGET-DE-L'ISLE (JOSEPH), homme de lettres et amateur de musique, né le 10 mai 1760, à Lons-le-Saulnier (Jura), était officier du génie au commencement de la révolution de 1789. Dans l'exaltation des principes de ce temps, il composa les paroles et la musique du chant sublime connu alors sous le nom d'*Hymne des Marseillais,* et depuis sous celui de *la Marseillaise*. Ce chant qui enflammait le courage des armées de la république n'a pas peu contribué à leurs victoires. La célébrité de ce chant national, et les services qu'il avait rendus ne purent sauver son auteur des persécutions de la terreur; emprisonné, et près de porter sa tête sur l'échafaud, il ne dut son salut qu'aux événemens du 9 thermidor. Sorti de prison, il se rendit à l'armée des côtes de l'Ouest, et s'y trouva au moment du débarquement des émigrés français à Quiberon. De retour à Paris après ces événemens, il fut négligé par les divers gouvernemens qui se succédèrent, n'obtint aucune récompense, aucun emploi, et vécut dans une situation peu fortunée pendant près de quarante ans. Napoléon, qui n'aimait pas les républicains, le laissa dans le besoin où je l'ai connu en 1809. Rouget-de-Lisle s'était retiré à Choisy-le-Roi, chez un de ses amis, dans ses dernières années : il y mourut le 30 juin 1836. L'effet prodigieux du chant des Marseillais l'avait fait surnommer le *Tyrtée de la France*. Plusieurs éditions de ce chant ont été faites à Paris, en 1797. Il a été réimprimé et tiré à beaucoup d'exemplaires après les événemens de 1830. Ses autres productions musicales sont : 1° *Le Chant des vengeances,* Paris, V. Delormel, 1798. 2° *Le Chant du combat,* Paris, 1800. 3° *Tom et Lucy,* romance historique, avec accompagnement de piano et violon obligé, Paris, Pleyel, 1799. 4° Romances avec accompagnement de piano et violon obligé, 4 recueils renfermant 24 romances, *ibid.* 5° Cinquante chants français, paroles de différens auteurs, mis en musique par Rouget-de-Lisle, Paris, chez l'auteur, un volume grand in-4°.

ROUJOUX (....), vicaire à Fismes, en Champagne, vers le milieu du dix-huitième siècle, est auteur d'un bon ouvrage intitulé : *Traité théorique et pratique des proportions harmoniques et de la fonte des cloches; ouvrage curieux pour les savans, et utile aux chapitres, aux fabriques et aux communautés,* Paris, Nyon, 1765, in-8° de 152 pages.

ROUQUET (....), peintre en émail, né à Genève au commencement du dix-huitième siècle, mourut à Londres en 1758. On a de lui un livre intitulé : *The present state of the arts in England,* Londres, 1755. Une traduction française de ce livre parut dans la même année, sous ce titre : *État des arts en Angleterre,* Paris, Jombert, 1755, in-12. Rouquet y traite de la musique et des concerts à Londres.

ROUSSEAU (JEAN), violiste distingué, élève de Sainte-Colombe, vécut à Paris, en qualité de maître de musique et de viole, dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il a publié : 1° *Premier et deuxième livre de pièces de viole, avec des exercices sur plusieurs nouvelles manières de l'accorder,* Paris, chez l'auteur (sans date), in-4° oblong. 2° *Méthode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la musique sur les tons naturels et transposez; à toutes sortes de mouvemens; avec les règles du port de voix et de la cadence, lors même qu'elle n'est pas marquée; et un eclaircissement sur plusieurs difficultez nécessaires à sçavoir pour la perfection de l'art,* Paris, Chr. Ballard, 1678, in-8°. Trois autres éditions ont été publiées à Paris jusqu'en 1707; la cinquième a paru à Amsterdam, chez Pierre Mortier (sans date), in-8° de 87 pages. Il y en a une sixième imprimée à Amsterdam, chez

Roger. 3° *Traité de la viole, qui contient : une dissertation curieuse sur son origine ; une démonstration générale de son manche en quatre figures, avec leurs explications ; l'explication de ses jeux différens, et particulièrement des pièces par accords*, etc., Paris, Chr. Ballard, 1687, in-8° de 152 pages.

ROUSSEAU (l'abbé JEAN-MARIE), né à Dijon, ou commencement du dix-huitième siècle, fit ses études littéraires et musicales dans la maîtrise de la cathédrale, en qualité d'enfant de chœur. Après avoir été maître de musique des cathédrales d'Arras et de Dijon, il obtint le même titre au chapitre de Tournai, et y eut un bénéfice avec le titre de chapelain. Il mourut dans cette ville en 1774, avec la réputation de savant musicien et d'homme de génie qu'il ne méritait pas. Ses messes, particulièrement celle de *requiem*, passaient pour des chefs-d'œuvre à Tournai, mais elles sont mal écrites et d'un style plat comme toute la musique d'église qu'on entendait autrefois dans les cathédrales de France. En 1814, je fus chargé d'instrumenter la messe de *requiem* pour le service expiatoire de la mort de Louis XVI qu'on voulait exécuter à Douai ; mais je fus obligé préalablement de corriger une multitude de fautes d'harmonie, de mauvaises successions, et de mouvemens gauches et maladroits dans les voix. On a imprimé de la composition de Rousseau un recueil de messes intitulé : *Tres missæ quatuor vocibus nobili capitulo antiquissimæ et celeberrimæ ecclesiæ cathedralis Tornacensis dicatæ*, Bruxelles, Van Ypen (sans date), in-folio m°. Il y a de lui d'autres recueils de messes imprimés ; mais je n'en ai pas les titres.

ROUSSEAU (JEAN-JACQUES), illustre écrivain français, naquit à Genève le 28 juin 1712, et mourut le 2 juillet 1778, à Ermenonville, près de Paris, dans une petite maison dépendante du château de M. le marquis de Girardin. La vie de cet homme célèbre a été trop souvent écrite et placée dans des recueils biographiques, pour qu'il soit nécessaire de la donner ici. Je crois devoir m'abstenir aussi de parler de ses écrits qui n'ont pas de rapport avec l'objet de ce dictionnaire. Rousseau ne doit être considéré dans la *Biographie universelle des musiciens* que comme compositeur, et comme écrivain sur la musique. N'ayant point eu d'éducation musicale proprement dite, n'ayant même jamais appris régulièrement la musique, il fut toujours mauvais lecteur et médiocre harmoniste, bien qu'il eût à un éminent degré l'instinct et l'amour de l'art. Ce qu'il dit lui-même, dans ses *Confessions*, de son premier essai de composition à Lausanne, lorsqu'il était âgé de dix-neuf ans, prouve qu'à cet âge il était dans une ignorance complète non-seulement de l'art d'écrire en musique, mais même des principes du solfége. Depuis lors il apprit ces principes en les enseignant, ou dans des études cent fois reprises et cent fois abandonnées ; mais tous les musiciens savent que lorsque de pareilles études ne sont pas faites dans l'enfance, et lorsqu'un long exercice n'a pas rendu familières les difficultés, on ne parvient pas dans l'âge mur à surmonter celles-ci.

Ce fut pourtant dans la musique que Jean-Jacques Rousseau chercha ses premiers moyens d'existence, lorsqu'à l'âge de vingt-neuf ans il se rendit à Paris, avec quinze louis et le manuscrit d'un nouveau système de notation musicale. L'Académie des sciences fut appelée à prononcer sur le mérite de ce système. Le manuscrit que Rousseau y avait lu, le 22 août 1742, était intitulé : *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique* : il a été imprimé dans les diverses éditions des œuvres complètes de cet écrivain ; mais alors l'auteur ne crut pas devoir le publier sous sa forme primitive. Il revit son ouvrage, l'étendit, développa ses principes, et fit paraître son

nouveau système dans une brochure qui avait pour titre : *Dissertation sur la musique moderne*, Paris, G.-F. Quillau, 1743, in-8°. Ce morceau a été aussi inséré dans toutes les éditions complètes des œuvres de Rousseau. Ainsi que tous ceux qui apprennent avec difficulté la musique et la savent mal, il s'était persuadé qu'il y a dans les signes qui servent à l'écrire mauvaise conception en ce qui concerne leurs élémens, et complication inutile dans leurs combinaisons. Il s'élève avec force, dans l'écrit dont il s'agit, contre « la quantité de signes, de clefs, de trans-« positions, de dièses, de bémols, de bé-« carres, de mesures simples et composées, « de rondes, de blanches, de noires, de « croches, de doubles, de triples croches, « de pauses, de demi-pauses, de soupirs, « de demi-soupirs, de quarts de sou-« pir, etc., dont se compose la nota-« tion, » et propose d'y substituer des signes qui, au premier aspect, paraissent beaucoup plus simples, puisqu'ils ne se composent que des chiffres 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, pour la désignation des sept degrés de la gamme; mais qui, par la nécessité de les modifier pour distinguer les octaves, les toniques, les dièses et bémols accidentels, les durées, etc., se multiplient en réalité au point de présenter un plus grand nombre de signes que la notation ordinaire. On peut voir dans le livre de M. Raymond intitulé : *Des principaux systèmes de notation musicale*, etc., une très-bonne analyse du système de J.-J. Rousseau (page 94 à 118), et de ses vices radicaux. Toutefois il n'insiste pas assez sur une objection essentielle qui peut s'opposer à toutes les critiques de la notation moderne et à tous les systèmes de simplification nés ou à naître ; savoir, que ces simplifications, fussent-elles réelles dans leur conception, auront toujours le défaut, par leur simplicité même et leur uniformité (en les supposant complets et suffisans), de ne pas peindre immédiatement aux yeux les formes musicales et d'en frapper en même temps l'intelligence; avantage dont jouit la notation ordinaire, précisément par la diversité sensible d'élémens que lui reprochent ses détracteurs. La musique, dans son exécution, n'est point un art de lente analyse, où les signes se présentent un à un à la vue et à l'esprit, comme le supposent les médiocres musiciens auteurs de ce système; mais une aperception simultanée de phrases complètes avec toutes les combinaisons de signes qui les expriment : or, plus il y a de diversité dans la physionomie de ces signes, et moins il y a de danger de les confondre et d'en laisser échapper le sens. Natorp (*voyez* ce nom) qui reprit plus tard le système de notation par les chiffres, en le modifiant d'une manière heureuse, n'a prétendu l'appliquer qu'aux mélodies simples des cantiques à l'usage des enfans des écoles primaires, et n'a pas voulu en faire un système général de notation, à quoi ces signes ne pourraient servir. A l'égard de l'accusation portée contre J.-J. Rousseau par La Borde, par les compilateurs de l'Encyclopédie méthodique, et par Roquefort, dans l'article *Démotz* de la *Biographie universelle* des frères Michaud, d'avoir emprunté son système au P. Souhaitty (*voyez* ce nom), accusation repoussée par les auteurs du Dictionnaire historique des musiciens, M. Raymond a fort bien démontré qu'il y a identité entre les deux systèmes, en ce qui concerne la désignation des notes, mais que celui de Rousseau a un avantage incontestable pour la représentation des durées.

Ainsi que toutes les conceptions de nouveaux systèmes pour noter la musique, celui de J.-J. Rousseau n'avait eu aucun succès, et n'avait pas tiré son auteur de l'obscurité. Il essaya d'être plus heureux dans la composition d'un opéra intitulé *les Muses galantes*. On en fit une répétition chez le fermier général la Popelinière. Rameau, qui y assistait, déclara qu'une partie de cet ouvrage devait être

d'un artiste habile, et que le reste appartenait à un ignorant qui ne savait pas même la musique. Il n'en fallut pas davantage pour faire intenter contre Rousseau une nouvelle accusation de plagiat, qui ne fut pas la dernière. Toutefois le duc de Richelieu, qui le protégeait, ne lui retira pas sa bienveillance : il le chargea de retoucher les paroles et la musique de *la Reine de Navarre,* intermède de Voltaire et de Rameau, composé pour l'arrivée de la Dauphine, en 1745, et qui n'avait été joué qu'à la cour. Ce nouvel essai ne fut point heureux; *la Reine de Navarre* tomba à Paris au mois de décembre de la même année. Découragé et dégoûté de la musique et du théâtre, Rousseau parut pendant quelque temps vouloir se livrer à d'autres occupations; mais ses liaisons avec Diderot et d'Alembert l'ayant fait choisir pour rédiger les articles de musique dans l'Encyclopédie, il se livra à des lectures sérieuses pour ce travail, et étendit ses connaissances dans l'art; mais le temps qu'on lui avait fixé était trop court, et comme il le dit lui-même dans la préface de son Dictionnaire de musique, il fit vite et mal. Rameau, dont il avait critiqué le système dans quelques-uns de ses articles, fit paraître à cette occasion son pamphlet intitulé : *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie.* Rousseau jeta sur le papier, en 1755, une réponse à cet écrit, sous ce titre : *Examen de deux principes avancés par M. Rameau, dans sa brochure intitulée Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie;* mais il ne la publia pas : elle ne parut qu'après sa mort, dans les collections de ses œuvres complètes.

Après les agitations où la publication de l'*Émile* jeta Rousseau, il s'était retiré à Motiers-Travers, en Suisse; ce fut là que revoyant ses articles de l'Encyclopédie, et blessé de leur imperfection, il conçut le projet de les retoucher, d'en augmenter la nomenclature, et d'en faire un dictionnaire de l'art et de la science. Cet ouvrage fut achevé en 1764, mais ne parut que quelques années après sous ce titre simple : *Dictionnaire de musique,* Genève, 1767, un volume in-4°, et dont il fut fait les éditions suivantes : Paris, V. Duchesne, 1768, in-4°; Amsterdam, 1768, 2 vol. in-12; Paris, V. Duchesne, 1774, un volume grand in-8°; Genève, 1781, 2 vol. in-8°; Deux-Ponts, 1783, in-8°; Paris, Lequien, 1821-1822, 2 vol. in-8°. On le trouve aussi dans toutes les éditions des œuvres complètes de Rousseau. Une traduction hollandaise du Dictionnaire de musique de J.-J. Rousseau, par E. Van Heyligert, a été publiée à Amsterdam, en 1769, in-8°, et une traduction anglaise, a paru à Londres, en 1771, in-8°, sans nom d'auteur; celle-ci n'est point achevée. F.-L.-H. Turbri a donné un *Abrégé du Dictionnaire de musique de J.-J. Rousseau,* Toulouse, Bellegarrigue, 1821, in-12 de 140 pages. L'ouvrage original obtint à l'époque de sa publication le succès qui s'attachait à toutes les productions de son célèbre auteur; plus tard, il fut l'objet de critiques sévères et même injustes. Les moins raisonnables de ces critiques furent certainement celles de Ginguené, Framery, l'abbé Feyton, et des autres rédacteurs du Dictionnaire de musique de l'Encyclopédie méthodique (Paris, 1791-1818, 2 volumes in-4°) qui, prenant pour base de leur travail les articles du Dictionnaire de Rousseau, emploient dans des supplémens toute leur logique à en démontrer la fausseté ou l'insuffisance. Après eux est venu M. Castil-Blaze qui, dans la préface de son *Dictionnaire de musique moderne,* s'exprime ainsi : « Si le Dictionnaire de « Rousseau est venu jusqu'à nous, on ne « doit l'attribuer qu'aux déclamations « éloquentes qu'il contient. La partie « didactique en est vicieuse presque sur « tous les points, et ses développemens « obscurs et étranglés. L'auteur prouve « à chaque pas qu'il ignorait lui-même « ce qu'il prétend nous expliquer. Enfin,

« son ouvrage est incomplet, en ce qu'il « ne contient pas la moitié des mots du « vocabulaire musical. » Malgré cette critique, fondée sous quelques rapports, M. Castil Blaze a emprunté plusieurs articles à l'ouvrage objet de sa critique; d'Outrepont en porte le nombre à trois cent quarante-deux. Nonobstant la réalité des imperfections du livre de Rousseau, il ne faut pas oublier que la rareté des livres spéciaux et des autres matériaux en France, à l'époque où il fut écrit, rendait un semblable travail fort difficile; qu'il fut terminé dans une solitude où l'auteur était dépourvu de tout secours, et qu'enfin une partie des erreurs de Rousseau sont celles de son temps. Dans toute la partie esthétique il montre d'ailleurs un rare instinct de l'art et des vues fort élevées.

Peu de temps après avoir fourni à l'Encyclopédie le travail qui est devenu la base de son dictionnaire, il composa son petit opéra intitulé *le Devin du village*, qu'un succès d'enthousiasme accueillit en 1752. Pour apprécier cette composition à sa valeur réelle, il ne faut pas oublier quel était l'état de l'art à cette époque chez les Français; il faut comparer la monotonie des rhythmes et des formes de la plupart des airs des anciens opéras avec les gracieuses mélodies de l'ouvrage de Rousseau. Sans doute, la phrase y est souvent mal faite, l'harmonie laisse beaucoup à désirer, et la basse porte à faux dans plusieurs passages; mais un heureux instinct se manifeste dans les chants naïfs, élégans, de presque tout l'ouvrage, et ce genre de mérite est plus rare qu'on ne pense. Pendant plus de soixante ans, *le Devin du village* a été joué avec succès à l'Opéra et sur presque tous les théâtres de France. Les ennemis de Rousseau lui ont contesté la propriété de cet ouvrage, et ont avancé qu'un musicien obscur de Lyon en était l'auteur; mais outre que cette assertion n'a jamais été prouvée, il suffit de jeter les yeux sur un recueil de plus de cent romances et autres morceaux de sa composition intitulé : *Les consolations des misères de ma vie,* qui ne fut publié qu'après sa mort (Paris, 1781, in-fol., gravé sur cuivre par Richomme), pour acquérir la preuve que les touchantes mélodies de cette collection sont évidemment de la même main que les airs du *Devin du village*. Deux éditions de la partition de cet opéra ont été publiées à Paris (sans date, in-4°). Elle a été gravée de nouveau en format in-8° pour la belle édition des œuvres de J.-J. Rousseau publiée par Dalibon (Paris, 1824-28, 27 vol. in-8°). Les autres compositions dramatiques de cet homme célèbre sont : *Pygmalion,* scène lyrique, ou mélodrame, Paris, 1773 (en partition). Rousseau est l'inventeur de ce genre, où l'orchestre dialogue avec les paroles du personnage qui est en scène, et exprime les sentimens dont il est ému. On sait ce qu'est devenu ce genre aux spectacles des boulevards de Paris. Dans un livre intitulé : *Lyon, vu de Fourvières* (Lyon, 1833, in-8°), on trouve (pages 539-552) un morceau intitulé *J.-J. Rousseau à Lyon,* où un musicien nommé *Horace Coignet* revendique la musique de *Pygmalion*, qu'il avait composée, dit-il, à la demande de Rousseau, pendant le séjour que fit à Lyon ce grand écrivain, en 1770. 2° *Fragmens de Daphnis et Chloé,* composés du premier acte, de l'esquisse du prologue, et de différens morceaux préparés pour le second acte, Paris, 1780, in-fol. (en partition). 3° Les six nouveaux airs du *Devin du village,* Paris, 1780, in-fol. (en partition). 4° *Les Muses galantes*, opéra ballet en trois entrées (paroles et musique), exécuté en 1745 chez le fermier général la Popelinière, représenté sans succès à l'Opéra en 1747, et en 1761 chez le prince de Conti (non publié).

Pendant la vogue du *Devin du village,* une troupe de chanteurs bouffes italiens vint à Paris, en 1752, et obtint l'autorisation de donner à l'Académie royale de musique des représentations de quelques

opéras de Pergolèse, de Leo, de Rinaldo de Capua, et de plusieurs autres compositeurs, alternativement avec l'Opéra français. J.-J. Rousseau, Grimm et les autres coryphées du parti encyclopédique, se déclarèrent en faveur de la musique italienne contre la musique française; Grimm engagea le combat par sa *Lettre sur Omphale* (*voyez* Grimm, Frédéric-Melchior). Un partisan de la musique française prit la défense de celle-ci dans des *Remarques au sujet de la Lettre de M. Grimm sur Omphale* (Paris, 1752, in-8°), et Rousseau, sous le voile de l'anonyme, répliqua par une *Lettre à M. Grimm, au sujet des remarques ajoutées à sa Lettre sur Omphale,* sans nom de ville ni d'imprimeur (Paris), 1752, in-8°. Les bibliographes de la musique ont ignoré l'existence de cet opuscule, ou du moins n'ont pas su que Rousseau en est le véritable auteur. On a cependant la preuve qu'il lui appartient par les collections de ses œuvres faites avec son consentement à Neufchâtel (Paris), Duchesne, 1764-1779, et Amsterdam, Marc-Michel Rey, 1769, 11 vol. in-8°, où on en a mis un extrait sous le titre d'*Extrait d'une Lettre à M*** concernant Rameau.* La lettre à Grimm a été insérée entière dans l'édition complète des œuvres de J.-J. Rousseau, Paris, Lefèvre, 1819-1820, 22 vol. in-8° (*voyez* Barbier, *Dictionnaire des ouvrages anonymes et pseudonymes*, t. II, p. 223). Cette lettre n'était qu'un agréable persiflage; mais après l'expulsion des bouffons, Rousseau ne garda plus autant de mesure. Avec ce ton dogmatique et paradoxal qu'il étayait toujours de l'attrait de son style admirable, il déclara que les Français n'avaient pas de musique et ne pouvaient en avoir, dans sa *Lettre sur la musique française,* sans nom de ville ni d'imprimeur (Paris), 1753, in-8°. L'effet que produisit ce pamphlet ne saurait se décrire : les acteurs et musiciens de l'Opéra brûlèrent Rousseau en effigie dans la cour de l'Académie royale de musique, et malgré le succès du *Devin du village,* alors dans tout son éclat, les directeurs de ce spectacle lui ôtèrent ses entrées, qui ne lui furent rendues que plus de vingt ans après, sur les réclamations de Gluck. Une multitude de réponses, bonnes ou mauvaises, furent imprimées et lancèrent beaucoup d'injures contre l'auteur de la *Lettre sur la musique française.* La cour même prit part à cette querelle qu'on présentait comme intéressant l'honneur national, et Mme de Pompadour ne négligea rien pour assurer le triomphe de la musique du grand Opéra contre ses antagonistes. Rousseau ne se vengea des traits lancés contre lui à cette occasion que par une plaisanterie fort spirituelle intitulée : *Lettre d'un symphoniste de l'Académie royale de musique à ses camarades de l'orchestre,* une feuille in-8°, sans nom d'auteur, de lieu, d'imprimeur, et sans date (Paris, 1753). Cette pièce se trouve dans toutes les éditions complètes des œuvres de Rousseau, ainsi que la *Lettre sur la musique française.* Il a été fait deux autres éditions séparées de cette dernière, l'une à Amsterdam, 1753, in-12, l'autre sans nom de lieu (Paris), 1754, in-12. On en trouve une analyse dans les Essais historiques et critiques de Marpurg, t. I (1754), p. 57-68. M. J. Schlett en a publié une traduction allemande avec des notes, Sulzbach, chez Seidel, 1822, in-8°. Après avoir entendu les opéras de Gluck, Rousseau revint sur ses opinions concernant la possibilité d'un bon style de musique française, et en fit publiquement l'aveu. Il a témoigné sa haute estime pour les opéras de ce célèbre compositeur dans des *Observations sur l'Alceste*, et dans l'*Extrait d'une réponse du petit faiseur à son prête-nom, sur un morceau de l'Orphée de M. Gluck*, qui n'ont paru qu'après sa mort, dans les collections de ses œuvres. Ses autres opuscules concernant la musique sont : 1° *Lettre à M. le docteur Burney, auteur de l'Histoire générale de la musique.* 2° *Lettre à*

M. l'abbé Raynal, au sujet d'un nouveau mode de musique. 3° *Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale.* Ces trois écrits ne se trouvent que dans les collections des œuvres complètes de l'auteur.

Sans être savant dans la théorie et dans l'histoire de la musique; sans avoir possédé une connaissance pratique de l'harmonie et du contrepoint; sans avoir même été assez habile lecteur pour déchiffrer une simple leçon de solfége, Jean-Jacques Rousseau exerça une grande influence sur la musique de son temps en France. La hardiesse de ses idées, le charme de son style, les singularités de sa vie, ses malheurs, attachaient à toutes ses productions un intérêt qui devait rejaillir sur ses œuvres musicales et sur ses opinions. Dans l'esthétique de la musique, il eut d'ailleurs des vues justes, élevées, et ce qu'il en a écrit n'a pas été sans fruit pour la réforme du goût des Français dans cet art.

ROUSSEAU (J.), acteur de l'Opéra de Paris, naquit à Soissons en 1761, et fut admis dans la maîtrise de la cathédrale de cette ville dès l'âge de neuf ans. Après y avoir fait ses études littéraires et musicales, il en sortit à dix-sept ans, bon musicien et possédant une belle voix de ténor aigu, appelée alors en France *haute-contre*. En 1779 il débuta au théâtre de Reims et y produisit une si vive sensation, par la beauté de son organe, qu'il fut bientôt signalé à l'attention des directeurs de l'Opéra. Un ordre de la cour le fit venir à Paris et le fit débuter à l'Académie royale de musique en 1780. Le succès qu'il y obtint le fit admettre comme double de Legros. Après la retraite de celui-ci, il partagea avec Lainez les rôles du premier emploi de ténor, se réservant ceux qui exigeaient une certaine souplesse d'organe, tels qu'*Orphée* et *Atys*. Quoiqu'il ne connût que médiocrement l'art du chant, il y avait tant de charme dans sa voix, qu'il excitait toujours les plus vifs transports d'enthousiasme dans *Orphée*, et dans *Renaud*, de l'*Armide* de Gluck. Une maladie de langueur le conduisit au tombeau en 1800, à l'âge de trente-neuf ans.

ROUSSEAU (FRÉDÉRIC), violoncelliste, né à Versailles le 11 janvier 1755, reçut des leçons de plusieurs maîtres, et perfectionna son talent sous la direction de Louis Duport. Admis à l'orchestre de l'Opéra au mois de mai 1787, il ne s'est retiré qu'en 1812, après vingt-cinq ans de service. Fixé depuis lors à Versailles, il y a ouvert une école de musique qui était fréquentée par un grand nombre d'élèves. Je le crois encore existant. Rousseau avait été l'un des fondateurs du beau concert de la rue de Cléry. Il a fait graver de sa composition : 1° Trois duos concertans pour 2 violoncelles, op. 3, Paris, Naderman. 2° Trois *idem*, op. 4, *ibid*. 3° Pot-pourri pour 2 violoncelles, *ibid*.

Rousseau eut un frère aîné, né à Versailles en 1748, qui entra à l'orchestre de l'Opéra comme violoniste, en 1776, et qui ne se retira qu'en 1812, après trente-six ans de service. Il mourut en 1821. On a gravé de sa composition : 1° Huit trios d'airs connus, dialogués et variés pour 2 violons et basse, liv. 1 et 2, Paris, Boyer. 2° Duos pour 2 violons, op. 3 et 5, Paris, Naderman.

ROUSSEAU (....), architecte à Paris, actuellement vivant (1841), est auteur d'une brochure intitulée : *Considérations sur le théâtre de l'Opéra*, Paris, de l'imprimerie de Rignoux, 1823, in-8° de 16 pages.

ROUSSEL (FRANÇOIS), compositeur français du seizième siècle, appelé par les Italiens *Rosselli*, passa en Italie jeune encore, et se fixa à Rome où il succéda à Dominique Ferrabosco dans la charge de maître des enfans de chœur de la chapelle pontificale, au mois de février 1548. Il ne conserva cette place que jusqu'à la fin de février 1550, parce qu'il fut alors obligé

de quitter Rome, comme on le voit par un registre de cette chapelle où il est dit en parlant de lui : *Decessit ab urbe die* 26 *Februarii* 1550. On ignore quelle position il prit à cette époque [1], mais on sait qu'il retourna ensuite à Rome, où il fut nommé maître de chapelle de Saint-Jean-de-Latran, en 1572. L'époque de sa mort est ignorée. Vincent Galilei fait l'éloge du talent de ce compositeur dans son *Fronimo* (p. 61), et rapporte de lui deux chansons en tablature de luth. On connaît sous son nom : *Il primo libro de' Madrigali a 5 voci*, Florence, Junte. 2° *Chansons nouvelles mises en musique à* 4, 5 *et* 6 *parties*, Paris, Adrian Leroy et Robert Ballard, 1577, in-4°. On trouve des madrigaux de sa composition dans le recueil de divers auteurs publié par Gardane, à Venise, en 1557, et dans un autre recueil du même genre que Scoto fit paraître en 1561. Pitoni a trouvé en manuscrit une messe de Roussel dans les archives de Saint-Laurent *in Damaso*.

ROUSSEL (FERDINAND), violoniste à Paris vers la fin du dix-huitième siècle, était premier violon du théâtre lyrique de cette ville en 1799. On a de lui un livre intitulé : *Guide musical, ou Théorie pratique abrégée de la musique vocale et instrumentale*, Paris, 1775, in-8°.

ROUSSELIERE (JEAN-BAPTISTE CHARLES DE LA), auteur inconnu d'un petit ouvrage intitulé : *Traité des languettes impériales pour la perfection du clavessin, nouvelle invention française présentée au Roy, à MM. de l'Académie royale, et à MM. de la musique de la chapelle de Sa Majesté, etc., avec un advis très-utile pour l'entretien de l'accord en tout temps*, Paris, 1679, in-8°.

ROUSSELOT. *Voyez* le Supplément.

ROUSSIER (l'abbé PIERRE-JOSEPH), né à Marseille en 1716, fit ses études au séminaire de cette ville, et y obtint la cure du quartier des Comtes. Dans un voyage qu'il fit à Paris en 1754, il obtint un canonicat à Écouis, en Normandie, et mourut dans ce lieu vers 1790. L'abbé Roussier était parvenu à l'âge de vingt-cinq ans sans connaître une note de musique ; la réputation dont jouissait alors le système de la basse fondamentale lui inspira le désir de connaître une chose dont tout le monde parlait ; il se livra avec ardeur à la lecture des livres de Rameau, et quand il crut en avoir bien saisi les principes, il voulut essayer de les expliquer et d'en étendre l'application. Mais, ainsi qu'il arrive à tous ceux qui n'apprennent pas la musique dans leur enfance, il n'en connut jamais la pratique que d'une manière fort imparfaite, et s'égara dans ses recherches de théorie, lorsqu'il essaya d'abandonner le guide qu'il avait pris d'abord, pour se frayer une route nouvelle, considérée par lui comme la seule qui pouvait conduire à la vérité. Son premier ouvrage a pour titre : *Traité des accords et de leur succession, selon le système de la basse fondamentale, pour servir de principes d'harmonie à ceux qui étudient l'accompagnement du clavecin, avec une méthode d'accompagnement*, Paris, Duchesne, 1764, in-8° de 192 pages, avec une préface de 28 pages. Ce livre est divisé en trois parties ; les deux premières ne contiennent qu'une classification et une analyse des accords suivant les principes de Rameau, mais dans laquelle Roussier a eu le mérite d'être le premier en France qui y ait fait entrer la considération de la succession des harmonies. La troisième est surtout digne d'attention par la proposition que l'auteur y fait d'admettre dans la musique un certain nombre d'accords alors inconnus, et qui sont le produit des combinaisons de la prolongation, de la substitution et de l'altération des intervalles naturels des accords primitifs. Il y a lieu de s'étonner qu'avec un faible sentiment musical, et guidé seulement par l'analogie, Rous-

[1] L'impression de son premier livre de madrigaux à Florence pourrait faire croire qu'il accepta quelque emploi de maître de chapelle en cette ville.

sier ait entrevu la possibilité du bon emploi de certaines harmonies que le génie de Mozart et de quelques-uns de ses successeurs a su mettre en œuvre. Malheureusement il était hors d'état de distinguer ce qui est réellement bon dans ces harmonies, de ce qui est inadmissible. On trouve dans cette troisième partie de son ouvrage d'affreux accords qu'il considère comme excellens (*V.* mon *Esquisse de l'histoire de l'harmonie,* p. 111 et 112). Onze ans après la publication de son *Traité des accords,* il en fit paraître le complément dans un livre intitulé : *L'Harmonie pratique, ou exemples pour le Traité des accords,* Paris, 1775, in-8° gravé.

Jusque-là, Roussier s'était borné à expliquer, pour la pratique de l'harmonie, le système de Rameau ; mais bientôt il abandonna cette route pour se livrer à des spéculations de théorie, basées sur un passage obscur de Timée de Locres, rapporté par Platon, qui lui fournit l'idée d'une progression triple de douze termes, dont Rameau avait déjà présenté les résultats dans sa *Génération harmonique* (p. 43 et suiv.). Un bronze antique dont Montfaucon a donné la figure dans *l'Antiquité expliquée*, et qui représente la suite des sept planètes principales, commençant par Saturne et finissant par Vénus, lui fournit par analogie la gamme qu'il considère comme fondamentale : *si, ut, ré, mi, fa, sol, la.* Il part de ce principe pour former la suite de douze quintes descendantes *si, mi, la, ré, sol, ut,* etc., et y appliquant son calcul de la progression triple qui lui donne au douzième terme le chiffre 551, 441, expression, selon lui, du comma d'*ut* bémol à *si ;* d'où il tire la conséquence que les proportions des intervalles de Ptolémée, adoptées par Zarlino, et postérieurement par tous les géomètres, sont fausses. Ses autres conclusions sont que la semaine planétaire des anciens, dont le bronze de Montfaucon offre la représentation, est l'origine de la musique moderne. De plus, il soutient que les intervalles de l'échelle musicale des Grecs se prenaient en descendant ; opinion déjà émise par Pepusch, et que M. Drieberg a reproduite de nos jours. C'est de ces rêveries que l'abbé Roussier a rempli les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Observations sur différens points de l'harmonie*, Genève et Paris, d'Houry, 1765, in-8°. 2° *Mémoire sur la musique des anciens, où l'on expose les principes des proportions authentiques, dites de Pythagore, et les divers systèmes de musique chez les Grecs, les Chinois et les Égyptiens, avec un parallèle entre le système des Égyptiens et celui des modernes,* Paris, Lacombe, 1770, in-4°. 3° *Deux lettres à l'auteur du Journal des beaux-arts, touchant la division du zodiaque et l'institution de la semaine planétaire*, Paris, 1771, in-12 (exemplaires tirés à part sur la composition du journal. 4° *Notes et observations sur le Mémoire du P. Amiot concernant la musique des Chinois* (Paris, Nyon, 1779, in-4°). On a aussi de l'abbé Roussier : 5° *Mémoire sur la harpe nouvelle de M. Cousineau, luthier de la reine, mis au jour par M. F. Delaulnaye, du musée littéraire de Paris*, Paris, Lamy, 1782, in-12 de 40 pages. 6° *Mémoire sur le clavecin chromatique de M. de La Borde*, Paris, 1782, in-4°. 7° *Nouvelle manière de chiffrer la basse continue* (dans la seconde partie de l'ouvrage intitulé : *Sentiment d'un harmoniphile sur différens ouvrages de musique*), Paris, 1756. 7° *Lettre à M. de la Blancherie, sur le clavecin chromatique de M. de La Borde* (dans les *Nouvelles de la république des lettres et des arts*, 1781, n° 16). 8° *Lettre sur l'acception des mots* basse fondamentale, *dans le sens des Italiens et dans le sens de Rameau* (dans le 1er volume du Journal encyclopédique, 1783). M. Quérard lui attribue (dans *la France littéraire,* t. 8, p. 245) la *Méthode de musique sur un*

nouveau plan, de Jacob (Paris, 1769, in-12), qu'il considère comme un pseudonyme; c'est une erreur qui se démontre par le privilége du roi placé à la fin de cet ouvrage; on y lit : « Notre amé le sieur « Jacob, de notre Académie de musique, « nous a fait exposer, etc. » La Borde n'a point mis de borne aux éloges qu'il accorde à l'abbé Roussier, auteur d'une partie du troisième volume de son *Essai sur la musique;* selon lui (*Essai sur la musique,* tome III, page 679), « M. l'abbé « Roussier a prouvé jusqu'à l'évidence que « tous ceux qui ont écrit sur la musique « avant lui n'ont établi que de faux prin- « cipes, parce qu'ils n'ont pas connu le « seul véritable, sublime par sa simpli- « cité, et satisfaisant à tous les égards « (*sic*). Dans Athènes, on lui eût élevé « des statues; on l'eût entretenu aux « frais de l'État, pour l'engager à profes- « ser publiquement un art qu'il possède « à un degré si éminent, etc. » De leur côté, les auteurs du Dictionnaire historique des musiciens le représentent (t. II, p. 243 et 244) comme un cuistre aussi ignorant en physique et en géométrie qu'en musique; qui, sachant tout au plus les premières règles de l'arithmétique, entassa des calculs puérils pour soutenir des systèmes contraires à l'observation et à l'expérience. « Ce qui révolte le plus (di- « sent-ils) dans les écrits de ce pédant, « c'est la hardiesse et la présomption avec « laquelle il décide sur tous les objets, et « l'impertinence avec laquelle il traite les « auteurs les plus célèbres, lorsqu'ils « n'opèrent point selon ses avis... Les « ouvrages de l'abbé Roussier sont aussi « révoltans par l'esprit de système, par « les erreurs qu'ils contiennent, par le « ton de morgue et de pédanterie qui y « règne, par la platitude du style, etc. » Le pauvre abbé ne méritait en vérité,

Ni cet excès d'honneur, ni cette indignité!

ROUVRON (le baron DE), maréchal de camp, sortit de France au commencement de la révolution, et se retira en Angleterre, où il a publié *Les révolutions du théâtre musical en Italie, depuis son origine jusqu'à nos jours, traduites et abrégées de l'italien de Don Arteaga*, in-8° de 102 pages, Londres, 1802.

ROVELLI (JOSEPH), violoncelliste, né à Bergame en 1753, fit ses études musicales à Milan, et y demeura pendant plusieurs années. En 1782 il entra au service de la cour de Parme, en qualité de virtuose de la chambre. Il eut pour élève de violoncelle l'infant don Louis. Rovelli est mort à Parme le 12 novembre 1806. Plusieurs concertos et des solos de violoncelle de sa composition sont connus en Italie.

ROVETTA (JEAN), vice-maître de chapelle de la république de Venise, vers 1630, obtint la place de maître de chapelle de Saint-Marc, le 8 octobre 1649, et l'occupa jusqu'à sa mort, arrivée au mois de novembre 1668. Il a écrit la musique de l'opéra *Ercole in Lidia*, qui fut représenté à Venise en 1645. Parmi ses autres productions, on remarque : 1° *Messe e salmi, a 5, 6, 7 e 8 voci con due violini*. 2° *Salmi a 5 e 6 voci, con 2 violini*. 3° *Salmi a 3 e 4 voci, con 2 violini o altri stromenti*. 4° *Salmi a otto voci e basso per l' organo*. 5° *Madrigali concertati a 2, 3, 4 e uno a sei voci, e due violini, con un dialogo nel fine et una cantata a voce sola, libro primo, opera seconda,* Venise, 1625, in-4°. Il y en a une réimpression faite à Rotterdam, en 1660, in-4°. 6° *Motetti e litanie della madona, a 2 e 3 voci*. 7° *Motetti concertati a 2 e 3 voci, con violini se piace*. 8° *Motetti concertati a 2 e 3 voci, con litanie a 4 voci*.

ROVETTA (JEAN-BAPTISTE), fils du précédent, surnommé *Rovettino,* naquit à Venise vers 1620. Élève de son père, il a composé la musique des opéras suivans, qui ont été représentés à Venise : 1° *Antiope,* 1649. 2° *Costanza di Rosmonda,* 1659. 3° *Gli Amori di Apollo e di Leucotoe,* 1663. 4° *Rosilena,* 1664.

ROYER (JOSEPH-NICOLAS-PANCRACE), né en Bourgogne d'une famille noble, vers 1700, apprit la musique dans son enfance, et s'en fit un moyen d'existence après la mort de ses parens, qui le laissèrent sans fortune. Arrivé à Paris en 1725, il se fit connaître par la composition de plusieurs livres de cantates et de cantatilles, et par les opéras dont les titres suivent : 1° *Pyrrhus,* à l'Académie royale de musique, en 1730. 2° *Zaïde,* en 1739. 3° *Le Pouvoir de l'amour,* en 1743. 4° *Almasis*, en 1750. Appelé à la direction de l'orchestre de l'Opéra en 1741, il fut nommé inspecteur de ce spectacle en 1753. La place de maître de musique des enfans de France lui fut accordée en 1746, puis il obtint la charge de compositeur de la chambre du roi. En 1747 il eut la direction du concert spirituel. On trouva dans ses papiers, après sa mort, beaucoup de musique de chambre, et la partition de l'opéra de *Pandore,* composé sur le poème de Voltaire.

ROZE (l'abbé NICOLAS), né le 17 janvier 1745, à Bourg-Neuf, diocèse de Châlons, fut admis comme enfant de chœur de la collégiale de Beaune, à l'âge de sept ans. A peine âgé de dix ans, il fit exécuter dans cette église un motet avec orchestre. L'année suivante il fut admis dans les pages de la musique du roi ; mais ses parens se décidèrent à renoncer aux avantages qu'il pouvait en tirer, et lui firent achever ses études au collége de Beaune et au séminaire d'Autun. Au sortir de cette dernière école, il fit exécuter à Beaune, en 1769, une messe de sa composition qu'il porta ensuite à Paris, et qu'il présenta à Dauvergne, alors surintendant de la musique du roi. Ce maître lui fit faire un motet pour le concert spirituel, qui commença sa réputation. Les divers ouvrages qu'il écrivit pour les principales églises de Paris, le firent choisir en 1775 pour maître de chapelle de l'église des Innocents : mais des discussions avec l'autorité ecclésiastique lui firent donner sa démission quatre ans après, et le décidèrent à embrasser la carrière de l'enseignement de la musique, particulièrement de l'harmonie et de l'accompagnement. La Borde publia en 1780 un aperçu du système d'harmonie de l'abbé Roze, dans le troisième volume de son *Essai sur la musique* (p. 475-483). D'une application facile dans la pratique, cette méthode procura beaucoup d'élèves à son auteur. Après la mort de Langlé, en 1807, Roze fut choisi pour lui succéder dans la place de bibliothécaire du Conservatoire. Il la conserva jusqu'à sa mort, arrivée à Saint-Mandé, près de Paris, le 30 septembre 1819. Il avait fait don avant sa mort à la bibliothèque confiée à sa garde des manuscrits de ses messes et motets, entre autres de la messe qu'il avait écrite en 1802, pour être exécutée à l'église Saint-Gervais, et d'un motet, composé pour le sacre de Napoléon, dont le finale (*vivat in æternum*) a été chanté dans toutes les circonstances solennelles au temps de l'empire. Ce morceau a été gravé à Paris, chez Janet. On a aussi publié de sa composition : 1° *Laudate pueri,* à 5 voix et orgue, Paris, Beaucé. 2° Messe à 3 voix et orgue, Paris, Sieber. 3° *Vivat Rex,* motet à 4 voix et orchestre, Paris, Janet. L'abbé Roze a écrit pour l'instruction des élèves du Conservatoire une *Méthode de plain-chant,* Paris, Troupenas, in-4°.

ROZOI (BARNABÉ-FIRMIN DU), né à Paris en 1745, s'est fait connaître comme poète et littérateur, mais sans pouvoir s'élever au-dessus de la médiocrité. On ne le cite ici que comme auteur d'une *Dissertation sur le drame lyrique*, Paris, 1776, in-8°. On y trouve des vues assez justes sur les qualités nécessaires du poème d'opéra. Arrêté le 17 août 1792, à cause de son dévouement à la famille royale, du Rozoi fut traduit devant le tribunal révolutionnaire, condamné à mort le 25 du même mois, et exécuté le même jour.

RUBBI ANDRÉ), né à Venise en 1739,

entra fort jeune chez les jésuites, et enseigna les belles-lettres au collége des nobles, à Brescia. Après la dispersion de son ordre, il se retira à Venise, et s'y livra à des travaux littéraires. Il y mourut en 1810. Au nombre de ses ouvrages, on en remarque un qui a pour titre : *Opuscolo all' apertura del nuovo teatro in Venezia nel* 1792, Venise, 1792, in-8° de 115 pages, publié sans nom d'auteur. Il y traite avec beaucoup de développemens de l'opéra italien.

RUBERT (JEAN-MARTIN), né à Nuremberg en 1615, apprit le chant, l'orgue et la composition dans cette ville, à Hambourg et à Leipsick. Ayant été nommé organiste de Saint-Nicolas, à Stralsund, en 1640, il occupa cette place pendant quarante ans, et mourut en 1680, à l'âge de soixante-cinq ans. Il a fait imprimer de sa composition : 1° *Weltliche musikalische Arien mit* 2 *bis* 3 *Stimmen, eben so viel Instrument-Stimmen und dem Generalbass* (Airs de musique mondaine pour 2 et 3 voix, et autant d'instrumens, avec basse continue), Stralsund, 1647. 2° *Sinfonien, Scherzi, Balletti, Allemanten, Couranten und Sarabanden von* 2 *Violinen und Generalbass* (Symphonies, divertissements, ballets, allemandes, courantes et sarabandes pour 2 violons et basse continue), Greifswalde, 1650, in-4°. 3° *Musikalische Seelen-Erquickung*, etc. (Récréations musicales tirées des sermons d'hommes savans, pour une, deux et trois voix, avec instrumens), Stralsund, 1664.

RUBINELLI (JEAN-MARIE), célèbre contraltiste, naquit à Brescia, en 1753, et débuta sur la scène à l'âge de dix-huit ans. Sa voix pure et flexible, et l'expression pénétrante de son chant lui firent obtenir un brillant succès dès le commencement de sa carrière. En 1772 il entra au service du duc de Wirtemberg, à Stuttgard, et y demeura cinq ans; puis il retourna en Italie et chanta à Milan, en 1778; à Florence, en 1782; à Livourne, l'année suivante; à Naples, en 1784, et enfin à Milan, en 1785. Il reçut dans cette dernière ville des propositions de Londres, où il se rendit en 1786. Vers la fin de la même année il était à Rome. En 1791, il obtint un succès prodigieux à Vicence, dans *la Morte di Cleopatra*, de Nasolini. Il se fit également applaudir à Vérone, au carnaval de 1792, dans l'*Agesilao*, d'Andreozzi. Retiré du théâtre, en 1800, il se fixa à Brescia, où il passa sa vieillesse avec un neveu qu'il aimait beaucoup. Il y mourut en 1829, à l'âge de soixante-seize ans.

RUBINI (JEAN-BAPTISTE), le ténor le plus célèbre de l'époque actuelle, est né le 7 avril 1795, à Romano, petite ville de la province de Bergame. Fils d'un professeur de musique, il apprit les élémens de cet art dès ses premières années : à l'âge de huit ans, il chantait déjà dans les églises, ou faisait sa partie de violon dans l'orchestre. Plus tard il fut confié aux soins de Don Santo, prêtre, organiste à Adro, près de Brescia, qui avait des connaissances en harmonie et dans l'art du chant. Après avoir exercé la voix du jeune Rubini, il décida que cet enfant n'avait aucune disposition pour le chant et le renvoya à son père qui, convaincu de l'erreur de l'organiste d'Adro, ne continua pas moins à donner des leçons à son fils, et le fit débuter à l'âge de douze ans, dans un rôle de femme. Après cet essai, Rubini se rendit à Bergame, avec un engagement pour jouer des solos de violon dans les entr'actes et chanter dans les chœurs. Son premier essai comme chanteur, sur le théâtre de cette ville, fut dans un air de Lamberti, qu'on avait introduit dans une comédie : il y eut un succès d'enthousiasme, et obtint de l'entrepreneur *cinq francs* de récompense. Le souvenir de cette anecdote égaie encore quelquefois l'artiste devenu célèbre. Cependant il eut le chagrin de voir son triomphe effacé par le refus que fit l'entrepreneur de Milan de le recevoir parmi les choris-



tes de son théâtre, parce qu'il n'avait pas assez de voix. L'engagement qu'on lui offrit pour entrer dans une troupe ambulante qui se rendait en Piémont, fut la seule ressource qui lui restât. Arrivé à Fossano, Rubini y chanta les rôles de premier ténor, ainsi qu'à Saluzzo et Verceil. Dans cette dernière ville, il trouva un violoniste nommé Madi avec qui il s'associa pour donner des concerts; mais leur tournée à Alexandrie, Novi et Valenza ne fut pas heureuse; ils furent obligés de retourner à Verceil. La misère qui l'accompagnait dans toutes ses excursions l'engagea à quitter la troupe ambulante pour se rendre à Milan. Il n'y put trouver qu'un engagement de quarante-cinq francs par mois, pour l'automne, à Pavie. Les succès qu'il y obtint le firent appeler pour le carnaval de 1815 à Brescia : il y eut mille francs pour trois mois. Ce prix fut doublé au printemps suivant pour le théâtre *San-Mosè* de Venise, et enfin Barbaja l'engagea pour le théâtre des *Fiorentini,* à Naples, moyennant quatre-vingt-quatre ducats par mois. Après une année, Barbaja voulut renvoyer Rubini, quoiqu'il eût obtenu la faveur du public, et ne consentit à le garder qu'à la condition de réduire ses appointemens à soixante-dix ducats. Le chanteur aurait pu trouver ailleurs des conditions plus avantageuses; mais il voulait rester à Naples où il recevait d'utiles leçons de Nozzari. Toutefois, en souscrivant aux dures conditions de l'entrepreneur, il lui dit avec l'assurance de l'artiste qui sent ce qu'il vaut et ce qu'il peut devenir : *Vous profitez des avantages que vous donne ma position; mais je vous rattraperai cela plus tard.* Il ne s'était pas trompé : quelques opéras écrits pour lui en 1816 et 1817, l'impression profonde qu'il produisit à Rome dans *la Gazza ladra,* et d'autres brillans succès qu'il obtint à Palerme, et après son retour à Naples, firent enfin élever son traitement à une somme convenable. Ce fut en 1825 qu'il parut à Paris pour la première fois : il y débuta le 6 octobre par le rôle de Ramiro, de *Cenerentola.* Le charme de sa voix; un style qui lui est propre et qu'il n'a emprunté à aucune école, une rare élégance de vocalisation et des ornemens de bon goût y assurèrent son triomphe. *La Donna del lago, la Gazza ladra* et *Otello* consolidèrent sa réputation et lui firent donner par les journalistes la qualification de *roi des ténors.* Barbaja, qui avait cédé Rubini à l'administration du théâtre italien de Paris, le réclama au bout de six mois. Rentré à Naples en 1826, l'excellent chanteur fut envoyé ensuite à Milan, puis à Vienne, où il avait déjà été en 1824. Dans cet intervalle, le *Pirate* et *la Sonnanbula,* de Bellini, ainsi que l'*Anna Bolena,* de Donizetti avaient enfin fourni à Rubini le genre de musique qui convenait le mieux à son talent et à son organisation : il s'y montra très-supérieur à ce qu'il avait été dans les opéras de Rossini. Bellini et Rubini semblaient être nés l'un pour l'autre et ne pouvoir se séparer pour leur gloire mutuelle. C'est surtout de ce moment (1826) que date la supériorité incontestable de Rubini dans son genre. Il fit usage, dans les ouvrages cités précédemment, de l'opposition fréquente du *piano* et du *forte,* qui est le caractère distinctif de son talent depuis quinze ans, et dont il abuse peut-être par un trop fréquent usage, mais avec lequel il excite les plus vives émotions. C'est son cachet individuel; c'est par là qu'il a créé une manière dont les imitateurs sont malheureusement bien inférieurs au modèle qui l'a fondée.

Jusqu'en 1831, Rubini avait été à la solde de Barbaja, qui avait dû élever son traitement jusqu'à 60,000 francs. Devenu libre de tout engagement, Rubini retourna alors à Paris, où il excita le plus vif enthousiasme dans *le Pirate, Anna Bolena, la Sonnanbula* et les autres ouvrages du nouveau répertoire. Depuis ce temps jusqu'à ce moment (1841) il a

chanté alternativement chaque année six mois à Paris, et le reste du temps à Londres ou dans les festivals d'Angleterre, à l'exception de 1838, où il a fait un voyage en Italie et à Bergame sa patrie, pendant l'été. Sa réputation s'est élevée chaque jour, et ses succès l'ont fait considérer comme le premier ténor de son époque. Ses richesses surpassent celles de tous les chanteurs que la fortune a le plus favorisés. La première année qui suivit la fin de son engagement avec Barbaja, il gagna 125,000 francs : depuis lors, son revenu annuel a dépassé 200,000 francs, et le total de son avoir s'élève en ce moment à *deux millions et demi*.

Rubini a épousé, en 1819, Mlle Chomel, cantatrice française qui obtenait alors des succès à Naples, sous le nom de *la Comelli*. Née à Paris le 31 mai 1794, Mlle Chomel avait été admise au pensionnat de chant du Conservatoire de Paris, au mois de mars 1810, y avait reçu des leçons de vocalisation de Gérard, et était devenue ensuite élève de Garat. Partie pour l'Italie en 1818, elle arriva à Naples l'année suivante, elle s'y fit connaître par le rôle du page dans l'*Elisabetta* de Rossini, et eut un brillant succès dans la *Gianni di Parigi*, de Morlacchi. Le *Maometto* de Rossini lui offrit l'occasion de consolider sa réputation. En 1831 elle chanta avec son mari dans le *Pirate* à Londres. Ce fut la dernière saison où elle se fit entendre en public : depuis lors elle a quitté la scène où son mari brille seul.

RUBINO ou ROBINO (....), compositeur français, dont le nom était vraisemblablement *Robin,* succéda à Arcadelt, en qualité de maître des enfans de chœur de la chapelle pontificale à Rome, en 1539. Son engagement, qui était de cinq années, à raison de cinq écus romains par mois, se termina au mois de janvier 1545, et Rubino se retira, pour entrer à Saint-Jean-de-Latran, où il remplissait encore le même emploi en 1549. Au mois de janvier 1550, il fut nommé maître des enfans de chœur de la basilique du Vatican, aux appointemens de six écus par mois ; mais il ne conserva cet emploi que jusqu'au mois d'août 1551. De là il entra, en 1553, à Sainte-Marie Majeure, où il obtint un canonicat. Pitoni dit (*Notizie de' contrappuntisti,* etc.) qu'il a vu dans les archives de Saint-Laurent *in Damaso* des motets de Rubino dont il fait l'éloge. On voit dans le livre de l'abbé Paul de Angelis intitulé : *Basilicæ S. Mariæ Majoris de urbe descriptio et delineatio* (lib. 8, cap. 2, page 149), que Rubino était français, chanteur excellent, et qu'il laissa par testament ses livres et ses manuscrits à l'église Sainte-Marie Majeure, dont il était chanoine (voyez *Baini, Mem. storico-critiche della vita e delle opere di Giov. Pierl. da Palestrina,* t. I, p. 30; 57, 68, et notes 41, 45, 105, 109, 440 et 623).

RUCKER (Ch.-S.) : une dissertation sur les défauts de la voix et de la parole a été publiée sous ce nom, qui est vraisemblablement celui d'un médecin allemand. Elle a pour titre : *De vocis et loquelæ vitiis,* Halæ, 1793.

RUCKERS (hans ou jean), le plus célèbre facteur de clavecins des temps anciens, vécut à Anvers vers la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième. Je possède de lui une épinette double dont les deux parties jouent ensemble ou séparément, à volonté. L'épinette supérieure est accordée à l'octave au-dessus de l'épinette inférieure. Cette réunion des octaves produit le plus bel effet. L'instrument a pour inscription : *Hans Ruckers me fecit Antverpiæ,* 1610.

RUCKERS (andré), fils aîné du précédent, naquit à Anvers dans les premières années du dix-septième siècle, et vécut jusque vers 1670. Je connais un beau clavecin de lui qui porte la date de 1667. Élève de son père, il le surpasse pour la puissance du son et le fini de ses instrumens. Ses compatriotes les peintres les plus célèbres d'Anvers, particulièrement

l'excellent peintre de fleurs et d'animaux Franck, les ornaient de belles peintures, Ces ornemens ont été cause plus tard de la destruction d'un grand nombre de clavecins de Ruckers, car lorsque le piano eut fait oublier le clavecin, on brisa beaucoup de ceux-ci pour avoir les panneaux dont on faisait des tableaux. Jusque vers 1770, un beau et bon clavecin de Ruckers coûtait jusqu'à 3,000 francs; plus tard ils tombèrent au bas prix de 40 à 50 francs. Il serait maintenant difficile d'en trouver dans le commerce.

RUDENIUS ou RUDE (JEAN), luthiste, né à Leipsick, où il avait étudié le droit, vécut au commencement du dix-septième siècle. Il a publié une collection de pièces pour le luth, intitulée : *Flores musicæ, seu suavissimæ cantiones notis musicis expressæ ad testudinis usum,* Leipsick et Heidelberg, 1600, in-fol.

RUDOLF (JEAN-ANTOINE), fils d'Antoine Rudolf, corniste bohème au service du prince de Latour et Taxis, naquit à Vienne, en 1770. Il suivit son père à Ratisbonne, y reçut des leçons de violon de Guillaume Kaffka, et fit de rapides progrès sur cet instrument. Le prince de la Tour et Taxis le nomma son maître de concerts; quelque temps après il eut la direction de l'orchestre au théâtre de Ratisbonne. Il a laissé en manuscrit plusieurs concertos et des trios pour le violon. On a gravé de sa composition : 1° Thême avec 12 variations pour violon principal, 2 violons, 2 cors, 2 clarinettes, alto et basse, Ratisbonne, 1802. 2° Thême avec 6 variations pour violon principal, 2 violons, flûte, hautbois, 2 cors et basse, *ib.*, 1802. Gerber a confondu ce Rudolf avec Rodolphe, auteur du solfége et corniste renommé (*voyez* RODOLPHE).

RUE (FÉLIX DE LA) ; sous ce nom le P. Martini possédait un ouvrage manuscrit intitulé : *Varii modi di cantare le letanie in falso bordone*. Ce manuscrit était daté de 1573.

RUEDER (JEAN-BAPTISTE), fils d'un tonnelier, naquit le 13 septembre 1723 à Oberbiberach, dans le haut Palatinat. Il commença ses études au monastère de Speinhart, et y reçut des leçons de Joseph Wild, organiste distingué. Plus tard, il alla achever ses études au séminaire d'Amberg, et y commença ses premiers essais de composition. En 1752 il entra dans l'ordre de Saint-Augustin, et fut ordonné prêtre. Il se livra dans son couvent à l'étude de l'orgue, et devint un des meilleurs organistes de la Bavière. Il mourut au monastère de Speinhart, le 7 avril 1807, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans. Compositeur laborieux, il a laissé en manuscrit 25 opéras ou oratorios, 19 messes à plusieurs voix avec orchestre, 30 litanies, 40 *Veni Sancte Spiritus*, 18 *Salve Regina*, 32 symphonies à grand orchestre, etc. Ses meilleurs élèves pour l'orgue ont été P. Kufner et Daubermerkl.

RUEFF (JOSEPH-LÉONARD), fils d'un médecin-littérateur, naquit à Fribourg, vers 1770, et fut docteur en théologie et pasteur à Ulm, où il vivait vers 1820. Un traité élémentaire de théologie a été publié sous son nom à Sulzbach en 1827, ce qui pourrait faire croire qu'il y résidait à cette époque. On a publié de sa composition : 1° Quatre messes faciles pour une ou deux voix avec orgue, 2 violons et 2 cors *ad libitum*, Augsbourg, Lotter. 2° *Unterricht um General-Bass* (Instruction pour la basse-continue), Ulm, Stettin, 1817, in-fol.

RUETZ (GASPARD), fils d'un organiste, élève de Buxtehude, naquit à Wismar, le 21 mars 1708. Après avoir appris les élémens de la musique et du clavecin dans la maison paternelle, et avoir reçu des leçons de Wilkin pour le violon, la flûte et le hautbois, il se livra à l'étude de l'orgue, sous la direction de Hœlken. Admis, en 1723, dans les cours du collége de sa ville natale, il y reçut les leçons du recteur Reimavus qui lui inspira un goût si vif pour les sciences, qu'il abandonna presque entièrement l'étude de la

musique ; mais son penchant pour cet art se ranima lorsqu'il eut fait la connaissance de l'organiste Bach, à l'université de Jéna, où il s'était rendu en 1728, pour y étudier la théologie. Deux ans après, il quitta l'université pour se rendre à Hambourg. Après la mort de Sievers, directeur de musique et *cantor* à Lubeck, Ruetz obtint la place qu'il laissait vacante, et l'occupa pendant dix-huit ans. Il mourut le 21 décembre 1755, d'une attaque d'apoplexie. Ruetz s'est fait en Allemagne la réputation d'un savant écrivain sur la musique par les ouvrages suivans : 1° *Widerlegte Vorurtheile vom Ursprunge der Kirchenmusik, und klarer Beweis, dass die Gottesdienste Musik sich auf Gottes Wort gründe*, etc. (Préjugés réfutés concernant l'origine de la musique d'église, etc.), Lubeck, Jonas Schmidt, 1750, in-8° de 114 pages. Il s'agit dans cet ouvrage de la discussion maintes fois agitée de la convenance de la musique dans le service divin ; question qui avait fait naître une vive polémique entre Chrétien Gerber et George Motz (*voyez* ces noms), et que Mattheson avait aussi traitée avec sa rudesse ordinaire dans son Musicien patriote (*Der Musikalische Patriot*. *voyez* MATTHESON). Ruetz a écrit son livre à l'occasion d'un recueil de sermons que le théologien Jean-Gottlob Carpzow avait publié, et dans lequel il examinait cette question : *Si la musique d'église doit être abandonnée*. Carpzow s'était prononcé pour l'affirmative. On doit avouer que sa réfutation de cette opinion est beaucoup moins pédante et plus solide que ce qui avait été publié précédemment sur le même sujet. 2° *Widerlegte Vorurtheile von der Beschaffenheit der heutigen Kirchenmusik*, etc. (Préjugés réfutés concernant l'état actuel de la musique d'église), Lubeck, Pierre Bœckmann, 1752, in-8° de 175 pages. 3° *Widerlegte Vorurtheile von der Wirkung der Kirchenmusik und den dazu erforderten Unkosten*, etc. (Préjugés réfutés concernant la puissance de la musique d'église, et les dépenses qu'elle occasionne), Rostoch et Wismar, J.-A. Berger et J. Bœdner, 1753, in-8° de 152 pages. On doit considérer ces trois écrits comme ne formant qu'un seul ouvrage sur le même sujet. Ruetz a aussi donné dans le premier volume des Essais historiques et critiques de Marpurg (pages 273-311) une lettre sur quelques expressions de Batteux concernant la musique. Une réponse fut faite à cette lettre par Jean-Daniel Overbeck (*voyez* ce nom) dans le même recueil (pages 312-317) ; et Ruetz répliqua immédiatement (pages 318-325).

RUFFO (VINCENT), compositeur italien du seizième siècle, fut contemporain de Jean-Pierluigi de Palestrina. Galilée accorde des éloges à son talent, et dit qu'il fut compositeur fécond. Ses recueils de motets et de madrigaux ont été plusieurs fois réimprimés ; témoignage certain du succès qu'ils ont obtenu. Ses ouvrages connus sont : 1° *Il primo libro di motetti à 5 voci*, Venise, 1551, in-4°. Il a été réimprimé à Venise, en 1558 et à Milan. 2° *Messe a 5 voci*, Venise, 1557. 3° *Il primi libro de' motetti a 6 voci per tutto l'anno*, Venise, 1583. in-4°. Il y a vraisemblablement une édition antérieure de ce recueil. 4° *Il libro primo di madrigali a 5 voci*, ibid., 1552, in-4°. Les deuxième, troisième et quatrième livres de ces madrigaux parurent dans la même ville en 1553, in-4° ; le quatrième livre a été réimprimé sous ce titre : *Opera nuova di musica intitolata Armonia celeste, nella quale si contengono 25 madrigali pieni d' ogni dolcezza e soavità musicale. Quarto libro di madrigali a 5 voci*, ibid., 1563, in-4° obl. 5° *Madrigali cromatici a 6, 7 e 8 voci*, ibid., 1554. in-4°. 6° *Madrigali cromatici a 5 voci*, ibid., 1555, in-4°. Trois autres livres de ces madrigaux d'un genre nouveau alors, ont paru en 1557, 1558 et 1560, in-4°. Il est vraisemblable qu'il existe d'autres recueils de compositions

de Ruffo. Antoine Barré a imprimé quelques-uns de ses madrigaux dans le recueil intitulé : *Primo libro delle Muse a 4 voci. Madrigali ariosi di Antonio Barré, et altri diversi autori*, Rome, Ant. Barré, 1555.

Un autre Ruffo (Alexandre), compositeur, vécut dans le même temps : je crois qu'il était de Milan. Il serait possible que le premier livre de madrigaux à 5 voix, publié dans cette ville et cité par Gesner (*Bibl. univ.*, lib. VII, tit. 7) fût d'Alexandre Ruffo, et non de Vincent.

RUGARLI (GASPARD), très-bon organiste et compositeur de musique d'église et de théâtre, naquit à Colorno, en 1767. Fils d'un maître de chapelle, il apprit sous sa direction les principes de la musique, puis étudia deux années chez François Fortunati, et enfin acheva de s'instruire dans l'école du P. Mattei, à Bologne. Admis au service de la cour de Parme, il mourut dans cette ville le 27 octobre 1799. On connaît de sa composition un opéra intitulé : *l'Isola disabitata*, des messes et des motets.

RUGGERI (FRANÇOIS), bon luthier de Crémone, vécut dans le dix-septième siècle. On connaît des violons sortis de ses ateliers depuis 1640 jusqu'en 1670.

RUGGERI (JEAN-BAPTISTE), surnommé *il Buono* en Italie, fut un autre très-bon luthier. Il travaillait à Brescia. Je connais de lui une viole datée de 1647, un violon de 1658, et un violoncelle de 1663.

RUGGERI ou RUGGIERI (JEAN-MARTIN), compositeur vénitien qui florissait vers la fin du dix-septième siècle et au commencement du dix-huitième, a donné au théâtre : 1° *Mariane*, 1696. 2° *Milziade*, 1699. 3° *Amor per vendetta*, 1702. 4° *Arato in Sparta*, 1709. 5° *Armida abbandonata*, 1710. Ses œuvres imprimées sont les suivantes : 1° *Scherzi geniali ridotti a regola armonica in dieci sonate da camera a tre, cioè due violini e violone o cembalo*, Venise, 1690, in-4°, op. 2. 2° *Suonate da chiesa a due violini e violone o tiorbo, con il suo basso continuo per l' organo*, Venise, 1693, in-4°, op. 3. 3° *Suonate da chiesa a due violini e violoncello, col suo basso continuo per l'organo*, op. 4, Venise, 1697, in-4°. 4° 12 *Cantate, con e senza violini*, op. 5 Venise, 1706.

RUGGI (FRANÇOIS), compositeur dramatique et bon professeur de chant et de contrepoint, naquit à Naples, vers le milieu du dix-huitième siècle. Il vivait encore à Naples vers 1820. Je ne connais de sa composition que l'opéra qu'il écrivit pour le théâtre de *la Scala* à Milan, dans l'automne de 1804, sous le titre : *Il Suffi Trippone*.

RUIMONTE (PIERRE DE), compositeur espagnol, né à Saragosse, était au commencement du dix-septième siècle maître de chapelle des archiducs Albert et Isabelle, gouverneurs des Pays-Bas. Il a publié de sa composition : *El Parnasso Español de madrigales y vilancicos a quattro, cinco y seiz voces*, Anvers, 1614. Antonio cite aussi sous son nom deux livres de messes, de motets et de lamentations. On a confondu ce musicien avec Pierre de Larue (*voyez* ce nom).

RULOFFS ou ROELOFFS (BARTHOLOMÉ), organiste de la grande église et chef d'orchestre du théâtre hollandais d'Amsterdam, naquit en cette ville, vers 1737. Il fut violoniste habile et compositeur de mérite. Plusieurs opéras hollandais de sa composition et des opéras français qu'il avait traduits et arrangés ont été représentés au théâtre d'Amsterdam pendant environ quarante-cinq ans. On a gravé de lui trois symphonies pour l'orchestre, op. 1, Amsterdam, 1780, et des pièces d'harmonie pour 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons, *ibid.*, Hummel. Ruloffs mourut à Amsterdam le 13 mai 1801. Sa femme fut une des meilleures cantatrices du théâtre hollandais.

RUMLER (JEAN), compositeur actuellement vivant à Holovaus, en Bohême, est né dans cette partie de l'Allemagne vers

1780. En 1804 il a fait représenter à Prague son opéra *Aliman, ou l'Armée de Bonaparte en Égypte,* en 2 actes, et en 1827, il a donné dans la même ville : *la Nuit de Sainte-Walpurge*, opéra romantique en 3 actes. On a gravé de la composition de cet artiste : 1° Quintette pour 2 clarinettes, 2 cors et basson, op. 6, Augsbourg, Gombart. 2° Duos pour 2 flûtes, op. 15, Prague, Berra. 3° Trios pour 2 clarinettes et basson, op. 7, Augsbourg, Gombart. 4° Trio pour piano, clarinette et violoncelle, op. 8, *ibid.* 5° Sonates pour piano à quatre mains, op. 23, 24, 25. Leipsick, Hofmeister. 6° Sonatine pour piano seul, op. 36, *ibid.* 7° Fantaisies, polonaises, exercices pour piano, op. 16, 19, 21, 43, 50, *ibid.* 8° Thèmes variés, *idem,* op. 29, 31, 37, 41, 43, *ibid.*, et Prague, Berra.

RUMLING (le baron SIGISMOND DE), descendant d'une ancienne famille de la Hesse, né en Alsace vers 1739, entra au service de l'électeur de Bavière en qualité de page, vers 1750, et fit à Munich ses études musicales. En 1776 le prince de Deux-Ponts lui offrit un emploi dans sa maison, et le baron de Rumling l'accepta. Il acheva de s'instruire dans la musique et dans la composition par la fréquentation des artistes distingués qui se trouvaient dans cette cour. En 1785, il fit représenter sur le théâtre de la résidence de Karlsberg son opéra intitulé *Polydore,* et quelques années après il donna *Roméo et Juliette*. Vers 1785 il fit un voyage à Paris et y publia trois œuvres de quatuors pour 2 violons, alto et basse, ainsi que des symphonies à grand orchestre. Rentré au service de l'électeur de Bavière, il succéda en 1799 au comte Sceau comme directeur et intendant de la musique de la cour; mais il ne garda pas longtemps cet emploi. Quelques années après il entra dans l'ordre de Malte : la suppression de cet ordre le ramena à Munich, avec la pension qui fut accordée aux chevaliers. En 1818 le roi lui confia la direction de sa chapelle, mais l'âge avait épuisé ses forces : il mourut le 7 mai 1825. Peu d'années avant sa mort, il avait anéanti la plupart de ses compositions restées en manuscrit.

RUMMEL (CHRÉTIEN), pianiste et maître de chapelle du duc de Nassau, à Wiesbaden et Biberich, actuellement vivant, est né vers les dernières années du dix-huitième siècle. Ses principales compositions gravées sont : 1° Quintette pour cor de bassette, clarinette, hautbois, cor et basson, op. 41, Mayence, Schott. 2° Quintette pour cor de bassette, cor anglais, clarinette, flûte et basson, op. 42, *ibid.* 3° Plusieurs suites de pièces en harmonie militaire, *ibid.* 4° Concertino pour clarinette et orchestre, op. 58, *ibid.* 5° Des variations pour piano, avec orchestre ou quatuor, *ibid.* 6° Sonates pour piano à 4 mains, op. 20, 59, *ib.* 7° Fantaisies et divertissemens *idem, ib.* 8° Fantaisies, exercices, etc., pour piano seul, *ibid.* 9° Variations. *idem, ibid.*

RUNGE (JEAN-GEORGE), docteur en médecine et professeur au gymnase de Brême, né le 13 novembre 1736, fit ses études à l'université de Leyde, et y fit imprimer sa thèse de doctorat, sous ce titre : *Dissertatio de voce, ejusque organis,* Leyde, 1753, in-4°.

RUNGENHAGEN (CHARLES-FRÉDÉRIC), né à Berlin, le 27 septembre 1778, fut destiné dès sa jeunesse aux affaires du commerce par son père, négociant de cette ville. Un goût particulier sembla le porter d'abord vers l'art du dessin; mais n'y ayant pas réussi, il se livra avec plus de succès à l'étude du piano, sous la direction de Willhauer et de Benda. Obligé de se dévouer aux intérêts de sa famille, après la mort de son père, en 1796, il ne s'occupa plus de musique et de composition que dans quelques momens de loisir. Il avait appris seul les principes de l'harmonie dans quelques livres spéciaux sur cette science. En 1801, il entra dans l'Académie de chant de Berlin. Stimulé

par les beaux ouvrages qu'il y entendait, il fit quelques essais de compositions religieuses. Vers ce même temps il reçut des leçons de théorie de Zelter, et se livra à l'enseignement du piano. Depuis 1807 jusqu'en 1813 il fut souvent chargé de la direction des chœurs dans les solennités musicales de Berlin, et plus tard il fut nommé directeur de la plus ancienne société de chant de cette ville. En 1825 le ministre des cultes lui accorda le brevet de directeur de musique d'une des églises principales de Berlin, et au mois de janvier 1833 il succéda à Zelter dans la direction de l'Académie de chant. Ses principales compositions consistent en oratorios, cantates, symphonies, quatuors, morceaux de musique d'église, parmi lesquels on remarque : 1° La Cantate de Gœthe qu'il écrivit pour le soixante-dixième anniversaire de Zelter. 2° *L'entrée du Christ à Jérusalem,* oratorio exécuté à Berlin, en 1834. 3° *Te Deum* à 8 voix. 4° *La Morte d'Abele,* oratorio de Métastase. 5° *Stabat Mater* pour 2 soprano et contralto, gravé en partition, chez Trautwein, à Berlin. 6° Quelques variations pour le piano, Berlin Schlesinger, Grœbenchutz. 7° Plusieurs recueils de chant pour des voix d'hommes, *ibid.* 8° Plusieurs recueils de chant à voix seule, avec accompagnement de piano. On a aussi de Rungenhagen une dissertation sur l'enseignement des premiers élémens du piano, dans le 7me volume du recueil périodique intitulé : *Eutonia* (pages 16-23).

RUPERT, moine de l'abbaye de Saint-Albin, à Mayence, mourut en 911. Il a laissé un traité *De musicæ proportione,* qui est resté en manuscrit, et qui est daté de 892 (Voyez *Trith. chron. Hirsaug. sub ann.* 892, p. 22).

RUPHY (JACQUES-FRANÇOIS), Grec d'origine, né à Smyrne, vint jeune en France et fit partie de l'expédition d'Égypte commandée par le général Bonaparte. Il fut attaché en qualité de secrétaire adjoint au conseil des arts et du commerce du département de la Seine, depuis 1801 jusqu'en 1814. On a de lui un écrit intitulé : *De la Mélomanie et de son influence sur la littérature,* par J.-F.-R. Métrophile, Paris, 1802, in-8°. Il y attribue la décadence de la littérature française aux progrès de la musique.

RUPPE (CHRÉTIEN-FRÉDÉRIC), fils d'un charpentier qui était en même temps facteur d'orgues et de pianos, naquit vers 1765 à Salzungen, dans le duché de Saxe-Meiningen, fit ses premières études dans cette ville et alla ensuite suivre les cours de droit à l'université de Leyde. Habile pianiste, il se fixa ensuite dans cette ville, en qualité de professeur de piano et de directeur de musique de l'université. Il vivait encore à Leyde en 1812. On a gravé de sa composition : 1° Trios pour piano, violon et violoncelle, op. 1, 3, 6, 7, La Haye, Hummel. 2° *Idem,* op. 14, Rotterdam, Plattner. 3° *Idem,* op. 25, 26, 27, Amsterdam, Steup. 4° Sonates pour piano et violon, op. 2, La Haye, Hummel. 5° Sonates pour piano à 4 mains, op. 4, 5, *ibid.* 6° Sonates progressives pour piano à 4 mains, Rotterdam, Plattner. 7° *La Chasse* pour piano seul, op. 15, *ibid.* 8° Pot-pourri pour piano, *ibid.* 9° Thèmes variés *idem, ibid.* Ruppe est auteur d'un traité général de musique, d'harmonie et de composition, intitulé : *Theorie der Hedendaagsche Musyk* (Théorie de la musique moderne), Amsterdam, Jean Allart, 1809-1810, 2 vol. in-8° de texte, et 1 vol. de planches de musique.

RUPPE (FRÉDÉRIC-CHRÉTIEN), frère puîné du précédent, naquit à Salzungen le 18 février 1771. Livré à l'étude du piano dès son enfance, il y fit de rapides progrès. Un incendie ayant ruiné sa famille et causé la mort de son père en 1786, il alla étudier à Eisenach, et s'y soutint en donnant des leçons de piano. Heureusement pour son sort il fut entendu dans la même année par le duc de

Saxe-Meiningen qui, charmé par ses heureuses dispositions, l'emmena dans sa résidence, et lui fit donner une bonne éducation littéraire et musicale, puis l'admit dans sa chapelle en qualité de violoniste, et dans la musique de sa chambre comme pianiste. Une exaltation extraordinaire pour la musique qui ressemblait à la folie, empêcha malheureusement Ruppe de mettre de l'ordre dans ses idées. Néanmoins il a produit de belles choses, particulièrement les oratorios de *la Passion*, de *l'Enfant prodigue,* une cantate pour la paix, et un concerto de piano avec chœur qu'on dit fort beau. On a gravé de sa composition : 1° Grand trio pour piano, clarinette et basson, Offenbach, André. 2° Grande sonate pour piano, violon et violoncelle *ad libitum,* Cassel, Wœhler. Il est mort à Meiningen le 14 août 1834. Parmi ses manuscrits, on a trouvé des quintettes, quatuors et trios pour divers instrumens, où il y a du mérite, ainsi qu'un opéra inachevé intitulé : *Der Sieg der Tugend* (le Triomphe de la vertu).

RUPRECHT (ÉTIENNE), artiste du théâtre national à Vienne, vers la fin du dix-huitième siècle, a composé la musique de quelques opéras qui y ont été représentés. Ces ouvrages ont pour titres : 1° *Was erhœlt die Manner Treu* (Qu'est-ce qui peut rendre les maris fidèles?) 2° Le Feu follet. 3° *Die natürlichen Wunder* (les Miracles naturels), en 3 actes. 4° *Elmire.*

RUSCH (GEORGE), professeur de musique et de piano à La Haye, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a publié de sa composition : 1° Deux concertos pour le clavecin, La Haye, 1776. 2° Un *idem, ibid.,* 1780. 3° Six sonates faciles pour le piano, *ibid.* 4° Six trios pour clavecin, violon et violoncelle, *ibid.*

RUSCHARDUS (LOUIS), musicien bavarois, au commencement du dix-septième siècle, a publié : 1° *Mutetorum 4 vocum liber primus*, Nuremberg, 1601, in-4°. 2° *Idem,* lib. 2, *ib.,* 1603, in-4°. 3° *Motectorum 6 vocum,* ibid. 4° *Magnificat octo tonorum 6 vocum,* ibid. 5° *Missarum,* lib. 1; lib. 2; lib. 3, *ibid.* Le troisième livre de ces messes a paru à Venise, en 1603, et à Nuremberg, en 1605.

RUSSELL (GUILLAUME), fils d'un facteur d'orgues, naquit à Londres en 1777. Après avoir reçu des leçons de quelques organistes obscurs, il devint élève du docteur Arnold, et resta trois ans sous sa direction. Successivement organiste de plusieurs églises de Londres, il joignit à ces fonctions celle d'accompagnateur du théâtre de Govent-Garden, en 1801. Il mourut à Londres en 1813, à l'âge de trente-six ans. Russell a écrit la musique de beaucoup de mélodrames et de pantomimes pour le théâtre de Covent-Garden. Il a aussi composé les oratorios intitulés : *La délivrance d'Israël* et *Job,* ainsi que des caprices pour le piano et des chansons anglaises.

RUST (FRÉDÉRIC-GUILLAUME), né le 6 juillet 1739, à Warliz, village de la principauté d'Anhalt, jouait dès l'âge de six ans du violon et du clavecin, sans avoir jamais eu de maîtres, et parvint par ses seuls efforts à jouer à treize ans la plus grande partie des fugues et des préludes de Jean-Sébastien Bach. Après qu'il eut achevé l'étude du droit il alla, en 1762, prendre des leçons de Hœch, maître de concert à Zerbst, puis demeura neuf mois à Berlin, comme élève de François Benda. Pendant les années 1765 et 1766 il accompagna le prince d'Anhalt-Dessau en Italie, et y étudia le contrepoint. De retour à Dessau, il eut le titre de directeur de la musique du prince. Il mourut à Dessau le 28 février 1796, à l'âge de cinquante-sept ans. Cet artiste distingué jouait bien du clavecin, du violon, de la viole d'amour, du violoncelle, de la harpe et de la guitare. Il écrivait avec goût, et ses ouvrages sont remplis d'idées originales. On a imprimé de sa composition : 1° Six sonates pour le piano, Leipsick, Breitkopf. 2° Grande sonate *idem,* Leipsick, Hinrichs. 3° *Allegretto* avec vingt-

quatre variations, Leipsick, G. Fleischer. 4° Des odes et des chansons allemandes, à Dessau, en 1784. Mais le plus grand nombre de ses compositions est inédit : il a laissé en manuscrit : 1° Plus de quarante sonates pour le piano, avec ou sans accompagnement. 2° Autant de sonates pour le violon, la viole d'amour, etc. 3° Plusieurs concertos pour piano, violon, cor, etc. 4° Beaucoup de thèmes variés pour divers instrumens. 5° Des fugues pour le piano et le violon, avec des fantaisies, etc. 6° Beaucoup de morceaux de musique d'église. 7° Des chœurs, airs, duos, etc. 8° *Yncle et Yariko,* duodrame.

RUST (JACQUES), compositeur dramatique, naquit à Rome en 1741. Après avoir étudié pendant plusieurs années au Conservatoire de *la Pietà*, à Naples, il donna à Venise, en 1764, son premier opéra, intitulé : *La Contadina in corte.* En 1767 il obtint la place de maître de chapelle à la cathédrale de Barcelone; mais il fit plusieurs voyages en Italie pour y composer : 1° *L'Idolo cinese,* en 1774. 2 *L'Amor bizzarro,* en 1775. 3° *Alessandro nelle Indie,* en 1775. 4° *Il Barone di terra asciutta*, en 1776. 5° *Il Socrate immaginario*, en 1776. 6° *Il Giove*, en 1776. 7° *I due Protetti*, en 1777. 8° *Artaserse,* en 1784, à Modène. 9° *Il Talismano*, en 1799, à Milan. 10° *Gli Antiquari in Palmira,* à Milan, 1780. 11° *Berenice,* à Parme, en 1786.

RUSSWURM (JEAN-GUILLAUME-BARTHOLOMÉ), pasteur à Herrnbourg, actuellement vivant, est auteur d'un livre intitulé : *Musikalische Altar-Agende. Ein Beitrag zur Erhebung und Belebung des Cultus* (Agenda musical de l'autel. Essai pour l'élévation et la vivification du culte), Hambourg, 1826, in-4° de 129 pages, avec 36 pages de discours préliminaire. Ouvrage curieux et utile.

RUTGERS (JANUS), né à Dordrecht le 26 août 1589, fit ses études à Leyde, et exerça la profession d'avocat à La Haye. Une mission diplomatique en Suède lui ayant été confiée, il obtint le titre de conseiller après son retour en Hollande, et mourut à La Haye le 26 octobre 1625. Dans ses *Variarum Lectionum* (Leyde, 1618, in-4°), il traite au deuxième livre (p. 132) de la notation de la musique de l'Église grecque.

RUTINI (JEAN-MARC), pianiste et compositeur distingué, naquit à Florence vers 1730, et fit ses études musicales au Conservatoire de Sant' Onofrio, à Naples. En 1754 il voyagea en Allemagne, et trois ans après il s'établit à Prague. De retour en Italie en 1766, il y écrivit pour le théâtre : 1° *Gli Sposi in maschera,* à Modène, 1766. 2° *Amor industrioso*, 1767. 3° *Vologeso.* Pendant son séjour en Allemagne, il avait fait imprimer de sa composition : 1° 6 *Sonate per il cembalo,* op. 1. 2° 6 *idem,* op. 2. 3° 6 *idem,* op. 3. 4° *Cantate a voce di soprano con 4 stromenti,* op. 4. 5° 7 *sonate per il cembalo,* op. 5. 6° *Arie III a voce di soprano con stromenti.* 7° *Lavinia e Turno,* cantate, Leipsick, 1756. 8° *Cantate a voce di soprano con 4 stromenti,* ibid., 1758. Après avoir rempli pendant plusieurs années les fonctions de maître de chapelle du duc de Modène, Rutini entra au service de Léopold, grand-duc de Toscane, et mourut à Florence en 1797. Il a laissé en manuscrit de la musique d'église estimée.

RUTINI (FERDINAND), fils et élève du précédent, naquit à Modène en 1767. En 1789 il fit jouer à Rome son premier opéra, intitulé *L'Avaro*, puis composa divers ouvrages à Florence, à Parme et à Plaisance. Il est connu aussi par quelques cantates avec orchestre. Cet artiste était maître de chapelle à Macerata, en 1812. Il alla ensuite remplir des fonctions semblables à Terracine, où il est mort au mois de novembre 1827.

RUTTINGER (JEAN-CHARLES-FRÉDÉRIC), organiste de l'église nouvelle de Hildburghausen, vers la fin du dix-huitième siècle, a publié de sa composition :

1° Six sonates pour le piano, Hildburghausen, 1803. 2° Six sonatines à 4 mains, Berlin, Lischke. 3° Deux sonates faciles pour piano seul, op. 6, Leipsick, Hofmeister. 4° Six *idem*, op. 13, Bonn, Simrock. 5° Dix-huit pièces faciles pour le piano, Leipsick, Hofmeister. 6° Thème varié, Vienne, Haslinger. 7° Préludes pour des chorals en trios pour l'orgue, 5 suites, Hildburghausen, chez l'auteur. 8° Six conclusions faciles pour l'orgue, *ibid*. 9° Douze pièces d'orgue faciles de différens styles, Hildburghausen, Kesselring. 10° Douze *idem*, 2me et 3me recueils, op. 11 et 12, *ibid*.

RUZICZKA (WENCESLAS), premier organiste de la cour, à Vienne, naquit le 8 septembre 1758, à Jarmeritz, en Moravie, dans les possessions de la maison de Kaunitz. Envoyé à Vienne par son père, à l'âge de quatorze ans, pour y chercher son existence en donnant des leçons, il trouva le moyen de s'y instruire dans la composition, et devint un organiste distingué. Pendant près de quarante ans il remplit les fonctions d'organiste de la cour, et d'alto dans l'orchestre du théâtre national. Il mourut à Vienne le 21 juin 1823, à l'âge de soixante-cinq ans. On a gravé de sa composition : *Sonate pour piano et violon*, Vienne, Mechetti.

RYBA (JACQUES-JEAN), compositeur et virtuose sur le violon, le violoncelle et l'orgue, naquit à Przesstiez, en Bohême, le 26 octobre 1765. Son père, qui était organiste, lui donna les premières leçons de musique à l'âge de quatre ans : à huit, le jeune Ryba jouait déjà sans fautes les sonates et les concertos de Wagenseil sur le clavecin, et déjà il se livrait à l'étude des élémens de la basse continue. En 1780 un de ses parens le fit entrer au séminaire de Saint-Wenceslas, à Prague, et paya sa pension pour qu'il y pût faire ses études. Celle qu'il fit ensuite de l'orgue en écoutant Segert, et comparant son style avec celui des autres bons organistes de la Bohême, lui fit faire de rapides progrès, et le conduisit à une habileté remarquable. En 1788 il fut nommé recteur au gymnase de Roczmittal. Il y passa environ vingt-sept ans, incessamment occupé des soins de son école et des travaux de la composition, aimé et estimé de tous ceux qui le connaissaient, et mourut en 1815, à l'âge de cinquante ans. Ryba a laissé en manuscrit : 1° Seize messes solennelles avec orchestre, dont une dans le dialecte de la Bohême. 2° Vingt-quatre messes brèves. 3° Six messes moyennes. 4° Sept messes pastorales sur le texte bohémien. 5° Dix petites messes pastorales pour la campagne. 6° Trois messes de *requiem*. 7° Trente offertoires. 8° Vingt motets. 9° Deux *Veni sancte Spiritus*. 10° Cinq *Te Deum*. 11° Sept *Salve Regina*. 12° Deux *Alma Redemptoris*. 13° Six *Regina cœli*. 14° Trois *Stabat Mater*. 15° Vêpres sur un texte bohémien. 16° Quatre cent huit allemandes et contredanses pour l'orchestre. 17° Cinquante-six duos pour divers instrumens. 18° Quarante-huit trios *idem*. 19° Soixante-douze quatuors *id*. 20° Sept quintettes. 21° Trente-cinq symphonies pour l'orchestre. 22° Trente-huit concertos pour divers instrumens. 23° Quatre-vingt-sept sonates *idem*. 24° Cent trente œuvres de variations. 25° Six opéras-comiques et mélodrames. 26° Trente-cinq sérénades et nocturnes. 27° Quatre-vingts chansons allemandes et bohémiennes, dont une partie a été imprimée à Prague. Il a laissé aussi un Manuel complet de la musique, en quatre parties, écrit en 1799 et 1800, qui n'a pas vu le jour.

FIN DU SEPTIÈME VOLUME.





